NR. 2. KRAKÓW-WARSZAWA 1919

WIANKI



»NIEWOLNICA« K. LASZCZKA

ADRES WYDAWNICTWA: KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA L. 5.
GODZINY URZĘDOWE: REDAKCYI OD 3—5, ADMINISTRACYI OD 2—4.

ADRES REDAKTORA NACZELNEGO
F. C. JANCZYK, KRAKÓW-SALWATOR, ULICA ANCZYCA 9
OD G. 7—8 WIECZ. Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I DNI ŚWIĄTECZNYCH.

POTWIERDZENIA.

W rubryce tej zamieszcza wydawnictwo »Wianków« wykaz prenumerat *kwartalnych, półrocznych lub rocznych,* **o ile one zostają zgłoszone wprost w Administracyi, Kraków, św. Krzyża 5**

M. Krycińska, Kraków
Dr R. Strokowie, Wieliczka
Dr Z. Miczyńscy, „
E. Huber, Kraków
M. Czarnocka, Zakopane
J. Rykała, Zakopane
B. Orzechowski, Kraków
W. Gęga, „
J. Pogorzelski, „
A. Czapor, „
F. Daun, „
J. Długoszewski „
T. Kołomłocki, „
M. Kubalówna, Brzesko
St. Turyczyn, Kęty
St. Litak, Oświęcim
St. Marynowska, Nowy Sącz
M. Breańska, Zagórzany
A. Terlecki, Zakopane
Dr W. Bujak, Kraków
W. Konas, „
E. John, Warszawa
St. Walczyński, Kraków
Dr W. Sygiewicz, Kraków
A. Rybakiewicz, „
S. Piotrowski, „
Prof. Długoszewski „
K. Libicki, Warszawa
Dr L. Eisen, Ciężkowice
K. Rudner, Kraków
Z. Gedliczka, Kraków
K. Trąbka, „
H. Lemieszewska, Nowy Sącz
Dr H. Lazarowiczowa „
M. Drabikowa, Warszawa
H. Wołczańska, Rymanów
M. Moszczeński, Lisko
K. Adamkowa, Rajcza
Z. Kozakiewicz, Kęty
J. Wałecka, Brzozów
J. Natlówna, Krosno
S. Filasówna, Mszana Dolna
M. Juchnowiczowa, Dąbrowa
Z. Rarogiewicz, Przeworsk
L. Szeligowski, Jarosław
E. Kuśnierz, „
Z. Januszewski. Krasnystaw
H. Zembrzycka, Kraków
M. Krzewińska, Tarnów
T. Korpal, Kraków
St. Szwarc, „
H. Policht „
H. Dąbrowa „
W. Ślebodziński, Kraków
T. Waśkowski, „
J. Drozd, „
J. Bujańska, „
J. Brzezińska, „
J. Błotnicki, Kraków
W. Józefczyk, „
J. Plata, „
W. Zembrzycka, Kraków
J. Timoftiewicz, „
A. Friedlein, „
E. Kaputówna, „
J. Kiwała, „
St. Mokrzycki, Rzeszów
T. Łobos, „
J. Dworski, „
St. Jakubowski, „
J. Janowski, Kraków
W. Holewiński, „
B. Probulski „
L. Sokołowska, „
M. Dominowa, „
K Pochwalski, „
T. Bilecki, „
A. Malicki, „
St. Rosenwasser, Nowy Sącz
M. Serafin, Kraków
B. Trąbkówna, Ktaków
X. S. Szmaja, „
W. Socha, „
M. Ambros „
Żeńska szkoła przem., Kraków
Z. Kwiatkowska, Kraków
(c. d. w następnym numerze)

P. T. Prenumeratorzy, którzy na podstawie »karty zamówienia« zapłacili lub zamówili pierwszy zeszyt »Wianków«, mogą na tych samych warunkach otrzymywać następne numery

Z powodów niezależnych od redakcyi (strejk w zakładach fototechnicznych) II-gi zeszyt „Wianków" opuszcza prasę opóźniony.

Nr. 2 Kraków-Warszawa 1919

„WIANKI“

ILUSTROWANE CZASOPISMO ARTYSTYCZNE

POŚWIĘCONE POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI I KULTURZE

OBEJMUJE

MALARSTWO, RZEŹBĘ, ARCHITEKTURĘ, MUZYKĘ, PIEŚŃ, POEZYĘ, TEATR, STYLE I MODY W STROJACH ORAZ WYCHOWANIE ARTYSTYCZNO-ESTETYCZNE

WYCHODZI CO MIESIĄC

CENA ZESZYTU 7·— K, 3·50 Mk. - Z PRZESYŁKĄ 8·— K, 4·— Mk.

WARUNKI PRENUMERATY:

bez przesyłki:				*z przesyłką poleconą:*			
kwartalnie	20·— kor. lub	10·— Mk.		kwartalnie	23·— kor. lub	11·50 Mk.	
półrocznie	38·— „ „	19·— „		półrocznie	44·— „ „	22·— „	
rocznie	74·— „ „	37·— „		rocznie	86·— „ „	43·— „	

ZDJĘCIA FOTOGRAFICZNE POCHODZĄ Z NAJLEPSZYCH PRACOWNI
KLISZE Z PIERWSZORZĘDNYCH FOTOTECHNICZNYCH ZAKŁADÓW KRAJ.
KLISZE I TEKST ODBITO W DRUKARNI PRZEMYSŁOWEJ W KRAKOWIE
SKŁAD WYKONANO POD KIERUNKIEM WALEREGO M. RYŻOWSKIEGO

Redakcya pośredniczy w sprawach reprodukowania i wydawania publikacyi artystycznych.



KS. HENRYK SANDOMIERSKI W OBLICZU JEROZOLIMY — J. RASZKA

FRANCISZEK JANCZYK.

WIELCY PLASTYCY W POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

I.

JÓZEF MEHOFFER.

Gdyby — w nieznającem własnych bogów społeczeństwie — poczęto szerzyć kult nazwisk i bożyszcz — z pod obcego nieba, wtedy słusznie protestowaliby przeciw podobnemu faktowi wszyscy propagatorzy kultu »własnych proroków«. Jest bowiem niewątpliwym obowiązkiem poznawać najpierw swoich i siebie i popularyzować to, co u nas w domu woła o uznanie, zanim przystąpi się do karmienia wysubtelnionej wiedzy i uwagi, motywami nowemi i obcemi.

Z tych powodów — warunkujących myśl przewodnią zdań powyższych, mógł Szwajcar Dr. J. Berthier napisać broszurę p. t.: »Les vitraux de Mehoffer à Fribourg« i nie narazić się w opinii ziomków swoich na miano pomniejszyciela własnych narodowych wielkości. Co prawda, to trzeba już tyle wiedzieć o własnych prorokach ile wiedzą Helweci, by móc pozwolić sobie na zbytek popularyzowania nazwisk obcych — u siebie. Co prawda, to trzeba witrażów Mehoffera, by musieć o nich pisać.

Tych witrażów, które każdy zwyczajny spacerowicz z rue de Lausanne we Fryburgu zna lepiej, aniżeli połowa recenzentów ruchu artystycznego i publicystycznego w Krakowie. Tych witrażów, które w koncepcyi pierwotnej miały być tylko architektonicznem uzupełnieniem ścian katedry, a rozwinęły się w pomysł kilkoplanowych obrazów, doprowadzających z zewnątrz te pierwiastki wzruszeń artystycznych, które mają odgrodzić dzisiejszego człowieka od zgiełku światowego i zbliżyć go w krótkich momentach pobytu w katedrze, do odwiecznej harmonii, odwiecznego piękna i nieprzemijającej wzniosłości.



»AGNUS DEI« J. MEHOFFER

Długiego życia i olbrzymiego talentu trzebaby każdemu artyście zamierzającemu w życiu swem niczego więcej nie dokonać prócz stworzenia takich kilkunastu witraży jak owe Mehofferowskie, nagrodzone na słynnym konkursie fryburskim.

To też dziwniejszym jest fakt, że Mehoffer zamierzył i stworzył prócz witraży jeszcze więcej, jeszcze ogromnie wiele. Czyż trzeba wymieniać słynne polichromie w »Skarbcu« czy ścienne obrazy dla »Izby handlowej« lub ten długi szereg dzieł sztalugowych, nie tak monumentalnych jak witraże i polychromie, a równie wielkich i głębokich. Nazywają go genialnym malarzem dekoracyjnym, ale tylko wówczas, gdy stoją naprzeciw przecudnych akordów kolorystycznych — tak typowych dla Mehoffera; gdy zaś staną naprzeciw jego portretów, wówczas mówią, że nikt nie rysuje tak niezawodnie i nikt nie ma oka w tym stopniu czujnego

na istotne cechy charakterystyczne jak Mehoffer. Wystarczy jednak przypomnieć dzieła religijnej treści, owe byzantynizmem naszych własnych pojęć o Bogu owiane obrazy, by powiedziano, że typowym wielkim religijnym malarzem naszych czasów jest właśnie Mehoffer.

Któż umie tak jak Mehoffer podpatrzeć i odgadnąć »Boga« jako koncepcyę na wskróś podmiotową, na wskróś naszą własną, nawskróś naszą ludzką. Jeżeli o Tycyanowskim Jezusie mówiono, iż jest on nadludzki, że jest – możnaby powiedzieć – artystycznym snem Tycyana o Bogu, to o Chrystusie Mehoffera musi się powiedzieć, że jest wizyą – niemal realną – i wcieleniem własnych naszych pojęć o Jezusie — wizyą równie nadludzką choć tak oczywistą. Mehofferowska »Dolorosa« jest dla widza tak niewątpliwie cierpiącą, jego Chrystus tak boskim, iż zdaje się mówić: Obojętnem mi to czy we mnie wierzysz, lecz majestatu mego nie uznać – nie możesz. Anioły Mehoffera są do tego stopnia cherubinami, a ludzie tak dalece żywi i organiczni, że prace Mehoffera często sprawiają wrażenie jakiejś doskonałości automatycznej, płynącej z rachunku, z prawideł i paragrafów. Rozumieją to dobze, zwłaszcza wyznawcy odrębnych kierunków, ostracyzujący z zamiłowaniem, każdą odrębność dróg i form, mających wszakże tę samą i jedyną Sztukę za cel. Rozumieją to wówczas, gdy mówią o konstruktywności i wyrozumowaniu prac Mehoffera, gdy umiejętność niezawodzącą, radziby nieledwie za kamień obrazy poczytać. Zamiast im odpowiedzieć słowami Nietschego: »Niedość jest mieć talent, trzeba mieć jeszcze wasze na niego pozwolenie, o przyjaciele moi«, Mehoffer, maluje przepiękne barwne poematy, którym na imię ‚Dziwny ogród‘, »Śpiewaczka«, »Rozmarzona królewna« i inne. Olśniewa i tutaj prostotą środków przy olbrzymim równoczesnym efekcie, lecz nadewszystko olśniewa nieprzepartym urokiem jaki zawisł nad temi płótnami, by ożyć pod spojrzeniem widza. Podbija nas podobnie »Śpiewaczka« jak i ten sen dziewczęcy a raczej marzenie, wyrażające się w ekstatycznym ruchu i wyrazie dziewczęcia, jednego z tych, które co krok w życiu spotykamy ani przeczuwając, że w każdej z nich cierpi »królewna«.



SERCE MATKI BOSKIEJ. J. MEHOFFER.

W dobieraniu typów nie naśladuje Mehoffer dawnych wzorów. Wprawdzie ma także jak Rembrandt znakomitą »Saskię van Uijlenburgh« w osobie Pani Mehofferowej, której świetne portrety po wielokroć razy powtarza, lecz typu tego nie wplata do przeróżnych kompozycyj — wiedząc dobrze, że każda kompozycya nowego i własnego typu wymaga — jeśli nie ma być kompilacyą, konglomeratem i zlepkiem.

* * *

Pisząc o Mehofferze nie podobna nie wspomnieć o znakomitej jego pracy nauczycielskiej. Świadczy o niej najwymowniej fakt, iż »kurs« Mehoffera reprezentuje w krakowskiej Akadedemii Sztuk pięknych coś więcej aniżeli samą szkołę. Wiedzą o tem i pamiętają uczniowie, których jedno pokolenie rozwinęło już skrzydła do samodzielnego lotu. —

Wzrusza ich nie to, że »Majster« zbierał złote medale na celniejszych wystawach sztuki Wiednia, Londynu, Monachium, Drezna, San Louis, Paryża (2) i Lwowa, lecz pamięć o gorliwej i ofiarnej pracy, jaką dla nich ponosił. Do cech charakterystycznych twórczości Mehoffera należy bezsprzecznie rys wielostronności, której dalszem rozwinięciem jest głęboko ceniona krytyczno-publicystycza działalność Mehoffera. My jednak pragniemy położyć akcent na wielostronność Mehoffera jako plastyka, bo ten obowiązek przyjęliśmy wobec naszych czytelników, jakich szukamy w piśmie poświęconem polskiej twórczości artystycznej.



SERCE JEZUSA — JÓZEF MEHOFFER



»PORTRET KSIĘDZA« — JÓZEF MEHOFFER

PROF. BR. OLSZEWSKI

STYL NOWYCH KOŚCIOŁÓW.

II. ŹRÓDŁO STYLU RODZIMEGO.

Wybór stylu dla powstającej świątyni, to sprawa nie tylko osobistego smaku, upodobania czynnika decydującego — sprawa to narodowej kultury i z tego stanowiska winna być rozważoną.

Skoro jest to sprawą narodowej kultury, o której wzbogacenie się rozchodzi – pierwszorzędnym wymogiem jest, aby tak ważny odłam budownictwa naszego, takześrodkowujący miasteczko czy wieś, tak w nich górujący, tak monumentalny, jak jest kościół,



KAPLICZKA K. KŁOSOWSKI

aby nosił znamiona swojskości — — nie! aby był istotnie, w swej istocie swojskim.

Problem swojskiego stylu — problem nielada. W ostatnich czasach nie mieliśmy swego stylu, zaledwie próby w tym kierunku. Wiąże się to zarówno z ogólnem położeniem narodu, jak i z pewnem zbiorowem nastawieniem psychicznem. I w tym punkcie ostatnim, rozstrzygającym o twórczości i jednostki i narodu, potrzebne jest pewne w n a s przestawienie wewnętrzne, przeistoczenie.

Stylem człowieka czy artysty jest to, co w jego formie wyrażenia stanowi jemu właściwy, samodzielny przewód; stylem epoki ten, który z pośród wielu przez nią wyłonionych zdołał ją opanować; stylem narodu ten, który z pomiędzy, większej ilości wytworzonych przez narodowych twórców zdołał pociągnąć ogół. Co samodzielnie wysnuł ze siebie Polak, to ma polski styl, bo nie ma znamion żadnej innej psychiki; w tem nieuniknienie musi być styl polski, co się w Polsce po s w o j e m u tworzy.

Otóż chodzi o to, aby się u naszych twórców zrodził ten pomysł formy albo te pomysły formy, któreby zagarnęły inne u nas kierunki; a u ogółu, aby się tej najtrafniejszej formie poddał.

Wobec niemożności rozgraniczenia formy od treści, r ó w n o c z e s n e g o wytwarzania się o b u w wyobraźni twórczej, jest organicznym podkładem stylu cały układ duchowy jednostki, narodu czy epoki — i dlatego, aby wytworzyć styl, trzeba usamodzielnić drogi twórcze.

Usamodzielnić: a więc nie odrabiać, nie przerabiać wzory cudze, tylko z w ł a s n y c h założeń samemu wypracować własne wyniki. Nie znaczy to aby z cudzych zdobyczy nie korzystać; owszem! — ale uczyć się od drugich to znaczy tak strawić treść ich dróg myślowych, aby to tylko cząstkę treści naszej stanowiło, jedną możliwość w nas; inaczej jest to niewolą duchową.

I zwłaszcza tworząc niedopuszczać do siebie rozwiązań obcych!

W budownictwie dwie rzeczy trzymają twórcę na rodzimym gruncie wyobraźni inwencyjnej: zadanie budynku i otoczenie jego. Te dwie rzeczy, tak są silnemi skrzydłami opiekuńczemi budowniczego, że trzeba wprost ociężałości wyobraźni, woli — albo nieubłaganego nacisku walki o byt, aby pójść drogą najmniejszego oporu i przerabiać to, co inni tworzą.

Budynek jako rzecz przemysłu artystycznego m a praktyczne przeznaczenie... dla jakiejś czynności życia. Życie jest wszędzie różne — pomimo niwelowania się, pomimo że niestety po naszej arystokracyi także nasza inteligencya, a w tej chwili i wzbogacone drobnomieszczaństwo zaczyna szukać wyższego poziomu życia w kosmopolityzowaniu się. Mimo to życie wszędzie jest odmienne, różnicować się m u s i. U nas muszą być domy z ogrzewaniem, Sycylijczyk obchodzi się bez tego, u nas muszą być z cegły, w Grecyi

z kamienia; na zimę naszym paniom nie wystarczą koronki — muszą obmyślać piękne futra. Z naszych warunków życia i naszych własnych potrzeb, skłonności i upodobań (nie wypierajmyż się ich o ile są tylko inne, a nie gorsze!) wynika nasz własny sposób bycia, szczerze nasz (trzeba oń dbać! piękniejszy często, niż w niektórych stolicach). A dokładne wżycie się w nasze potrzeby i skłonności da i konstrukcyę i styl budynku odrębny. Architekt tworząc niech myśli o naszym sposobie zachowania się — a fantazya mu stworzy już odpowiednią konstrukcyę, którą tylko wiernie odtworzyć i stopić w całość.

I zachowanie w kościele ma u nas swoiste cechy: np. lud nasz pokorniejszy i mniej wygodny jest wobec nabożeństwa, niż tu i ówdzie.

Juści nie mając szczerze swoich świątyń, dostosowujemy się i... zatracamy swój sposób bycia. Nie wnośmy z tego, że w nas go nie było.

Prócz tego każdy budynek w każdem miejscu inaczej musi być rozwiązany. Artysta-budowniczy musi tak długo obchodzić dokoła parcelę, tak długo ze wszystkich dostępnych punktów wpatrywać się w przestrzeń przyszłego budynku szkicując, aż zobaczy w myśli gmach gotowy. Budowanie przy biurku prowadzi do takich rozdarć krajobrazu i wsi czy miasta gmachami, jakie niestety zbyt często widzimy.

A nadto coś bardzo ważnego. Czeka w nas przytłumiona, przysypana, nierozwinięta koncepcya budowy własnej, śni nam się architektura taka z krwi i kości swoja t. j. taka, w jakiejby nam było najlepiej i najuroczej. Rozgrzebać tylko rupiecie różnych autorytetów i auterytecików i popróbować. Oczywiście chybi się może naprzód. Ale ostatecznie się trafi. Probujmy więc — ale z istoty nas.



MOTYW ARCHITELTURY KOŚCIELNEJ W POLSCE
ZDJĘCIE FOTOGRAFICZNE

A po odbudowie przestaniemy sobie obijać boki i oczy o obce formy czy w domu, czy teatrze, sali koncertowej, szkole, sejmie czy kościele.

Interesujący artykuł p. t.: »Styl XX stulecia« zamieszczamy w tej nadziei, że wywoła on dyskusyę, w której nie omieszkamy zabrać głosu, ustępując pierwszeństwo ewentualnym głosom naszych Czytelników.
Red.

KAROL RUDNER.

STYL XX. STULECIA.

Szukają za nim! We wszystkich dziedzinach sztuki czyni się rozpaczliwe wysiłki, by go odnaleźć. przeróżne... »...izmy« rodzą się jak grzyby po deszczu.

Cóż jest właściwie celem i zadaniem sztuki? sztuki, zwracającej się do wyobraźni a nie do uczucia, jak naprzykład muzyka?

Powinna być wcieleniem ducha epoki?

Ktokolwiek bowiem jej się poświęcił, bez względu na to czy jest malarzem, rzeźbiarzem czy też architektem, tego najświętszem zadaniem jest wyryć w swych dziełach oblicze czasu.

A chyba najsilniej wymagać tego możemy od budowniczego, którego utwory przemawiać mają do przyszłych pokoleń.

Przypatrzmy się greckiej świątyni, katedrze gotyckiej, pałacykowi w stylu »rokoko«; czyż nie przemawiają do nas językiem swej epoki?

Z ich form i kształtów odczytać można życie, które było w około tych budowli,

jakby z twarzy ludzkiej, bruzdami pooranej. Dlatego też pojedyncze style są niejako **rycinami** w historyi kultury ludzkiej.

Bo cóż właściwie nazywamy stylem, jak nie myśl przewodnią tych przejawów artystycznych, które zadość czynią estetycznym potrzebom i dążeniom pewnej epoki.

Wystarczy uprzytomnić sobie dla przykładu styl »rokoko«, tę wytworną zgrabność i elegancyę, która cechuje zarówno budowle jak i meble, ubrania i maniery, obrazy i poezyę — by pojęcie stylu nabrało żywotnych kształtów.

I tak już samem wymienieniem nazwy stylu jakiegoś, czy to greckiego czy romańskiego, czy gotyckiego lub byzantyjskiego rzucić możemy na ekran naszej wyobraźni pewne, ściśle określone kształty.

Wszystkie wieki i czasy potrafiły znaleźć im tylko właściwy wyraz, potrafiły wcielić się w pewną formę estetyczną.

A wiek XX?

Milczysz czytelniku? Odpowiesz zapewne tym często używanym frazesem: »Ba, bo też nasz wiek nie posiada jeszcze swego odrębnego piętna i skutkiem tego nie mamy jeszcze własnego stylu«.

Mylisz się!

Oblicze naszego wieku jest już wykute. Zerwać tylko musisz przepaskę z oczu, utkaną z tradycyi i przyzwyczajenia, by ujrzeć je w całym blasku.

Uprzytomnić sobie musisz, że to niebezpieczne słóweczko »piękne« nic **pewnego** nie określa. Bo »pięknemi« nazywano tak obrazy Rafaela jak i rycerską zbroję lub frak, tak »krynolinę« jak i »jupeculotte«; każdy styl i każda moda była w swoim czasie jedynie »piękną«.

Dlatego wyzwolić się musisz z kurzu i balastu minionych stuleci, jeśli chcesz obaczyć styl naszego, XX stulecia techniki.

Bo nasz wiek jest **stuleciem techniki!** Zaprzeczyć temu tylko ślepy może. — Gigantyczny wprost dowód tego, dała wojna.

Bo czyż nie maszyny walczyły zamiast człowieka, który był wobec nich tylko marnym pyłkiem? W głąb wszechmatki ziemi chronić się musiał przed temi istotami ze stali, zwącemi się raz armatą, to moździerzem, kulomiotem czy też miotaczem ognia, tankiem lub samolotem.

Z **techniki** też zrodziło się to nowe piękno, powstałe w warsztacie inżyniera, a nie w pracowni artysty; piękno XX wieku.

Matką jego była teorya matematyczna »**maxima i minima**« ojcem, teorem **równowagi dynamicznej**.

Maximum wydatności przy użyciu **minimum materyału**. W miejsce fantazyi i kaprysu weszła liczba i ona to kształtuje twory noszące na sobie piętno nowego piękna.

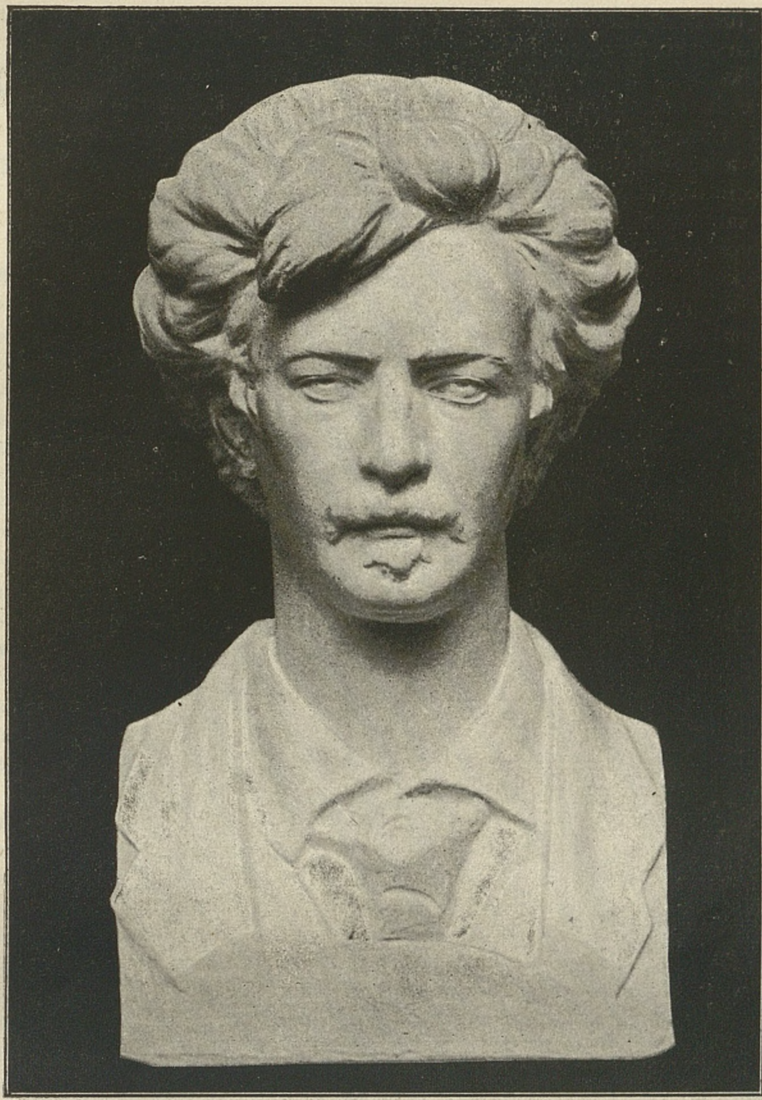
Hardy zarys — dumnie rozpiętego mostu, szalonego pędu spragnione kształty — aeroplanu lub samochodu 100 konnego, upojone zwycięstwem nad siłą ciężkości — konstrukcye szklano-stalowe lub żelazo-betonowe rzuciła na papier nie fantazya kompozytora, lecz mozoł rachunku konstruktora, oraz genialna zdolność przyoblekania w kształty przestrzenne wyników rachunkowych.

Istotę jego określa to jedno krótkie zdanie: »**Równowaga jest wynikiem wzajemnego znoszenia się sił działających**«.

W tych kilku słowach, jest zawarta rewolucya pojęć w dziedzinie inżynieryi. Na tym zdaniu opiera się dzisiejszy **światopogląd energetyczny**, który tłumaczy konstrukcyę wszechświata nie układem martwych mas, lecz wzajemnem działaniem na siebie — przeróżnych sił. (d. n.)



W DZIEŃ POJEDNANIA. A. MARKOWICZ

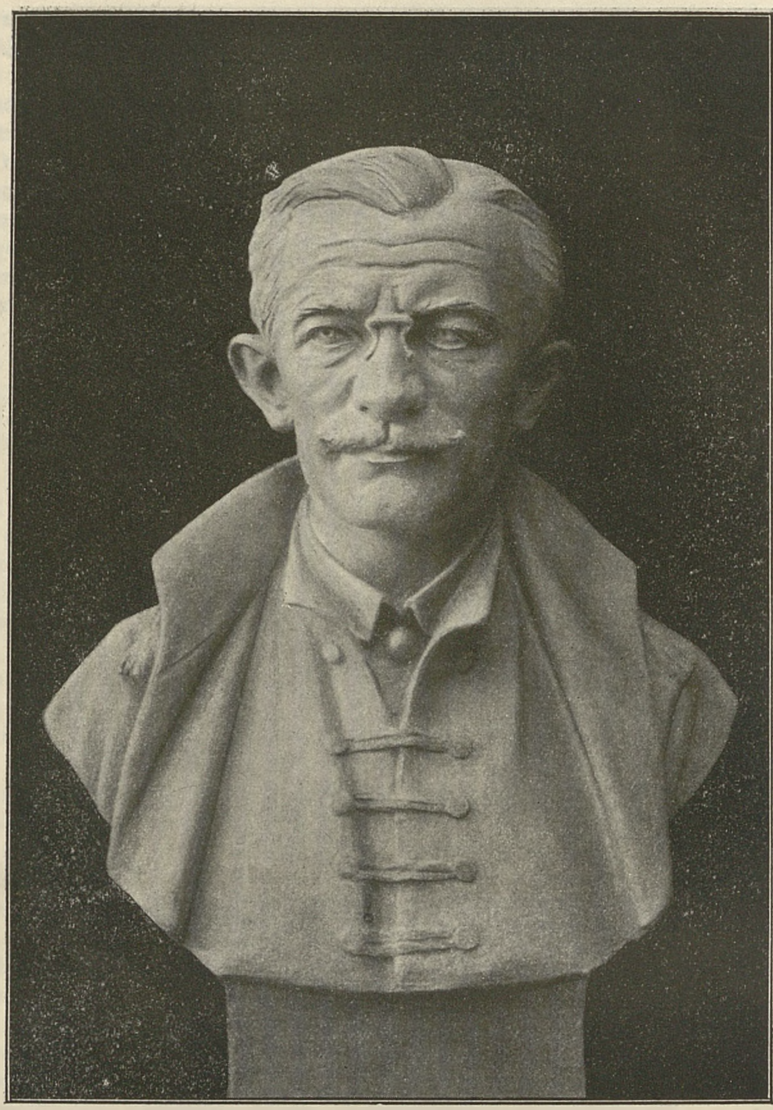


J. I. PADEREWSKI T. BŁOTNICKI

T. BŁOTNICKI.

Zamieszczone w ninjejszym zeszycie reprodukcye prac artysty rzeźbiarza T. Błotnickiego, pozwalają nam skreślić krótki zarys działalności tego artysty. Jako wychowanek kierunków reprezentowanych przez słynnego rzeźbiarza profesora Zumbuscha, odbył długą drogę rozwoju, nim wreszcie wytrwałą pracą (przy pierwszorzędnym talencie) zdobył sobie w świecie artystycznym miejsce odpowiadające swoim wysiłkom i zdolnościom. T. Lenartowicz autor »Zachwycenia« (sam rzeźbiarz zamiłowany) pisze*) w liście do Platona Kosteckiego z dn. 22. VII. 1882 r. (stawiając T. Błotnickiego już wówczas obok Welońskiego, Barącza, Rygiera, Celińskiego, Lipińskiego i Pruszyńskiego) następujące słowa: »Pan Błotnicki obok techniki posiada wiele pięknej fantazyi; w tych dniach widziałem w jego pracowni bardzo szczęśliwie wykonaną wypukłorzeźbę, przedstawiającą Ofelię utopioną, a której jabym raczej dał tytuł; wieczny sen miłości, *un sogno eterno d'amore;* w tej porzuconej nad brzegiem wody samobójczyni tyle melancholii, tyle jest prawdy i uczucia, że

*) Przewodnik naukowy i literacki. Zeszyt II. Luty 1918 I. Ostatnie lata T. Lenartowicza. Kilka listów i wierszy z autografów w 25-tą rocznicę zgonu poety († 8 lutego 1893). Napisał Stanisław Lam.



L. RYDEL T. BŁOTNICKI

nie wątpię iż Wam się podoba i że na pracę tę zwrócicie uwagę nie pobieżnie, jak to czyni dyletant sztuki, ale ze względu na sposób traktowania płaskorzeźby, perspektywy, plamy i proporcyi oraz szkoły. Widziałem także płaskorzeźbę á la Donatello głowy Chrystusa, w glinie wypalanej (terra-cotta), jako traktowanie utrzymaną bardzo umiejętnie; co zaś do wyrazu, wszelkie opisy niedostatecznymi są; trzeba to widzieć; głowa to, pod którą mógłby się Antokolski podpisać. Nie platońska, nie na wzór szkoły malarzów albo rzeźbiarzów włoskich, prędzej niemieckich; mnie ona zrobiła wrażenie rzeczy nowej — artysta coś własnego pragnie wypowiedzieć«...

Od czasu napisania tego listu upłynął spory szmat czasu; wiele pomników, płaskorzeźb, biustów i reliefów wyszło z pod dłuta T. Błotnickiego. Kilkanaście konkursów (rozstrzygniętych chlubnie dla tego talentu) wraz ze znaczną liczbą pomników rozrzuconych po naszych miastach, świadczy o chęci i umiejętności pracy artysty. O wielostronności zaś niech mówi obok artystycznej pokaźna jakościowo praca literacka *), szeregi odczytów i działalność nauczycielska na Politechnice we Lwowie.

*) Literacka działalność p. T. Błotnickiego wyrażała się w utworach, które różnymi czasy spotkało] się w dziennikach polskich; prócz tego, znanym jest pan Błotnicki jako prelegent słuchany często i bardzo chętnie przez oświecone zwłaszcza koła publiczności. P. R.

T. CZYŻEWSKI.

O NAJNOWSZYCH PRĄDACH W SZTUCE POLSKIEJ.

(C. d.)

We Francyi, po sztuce romantyków powstał impresyonizm, który stopniowo owładnął nietylko malarstwem francuskiem, ale i malarstwem całego cywilizowanego świata. Trudno tutaj pisać historyę impresyonizmu, który był genialnym (jak mówią) odruchem ku naturze widzianej przez temperament i osobowość własną artysty. Nie rozchodzi się nam o wykazanie zalet lub wad impresyonizmu, lecz o wykazanie rozwoju pewnych wysiłków, które dążą do jednego celu. Początek w tym rozwoju reprezentuje Courbet, malarz spokojny, skłonny do kompromisu — ale kryjący w sobie wewnętrzne przeznaczenie, które zawsze nakazywało mu pracować i czynić przekornie i wbrew panującym i przyjętym w ówczesnej sztuce konwenansom i zasadom. Courbet malował bardzo dużo i rzeczy rozmaite; krajobrazy, sceny rodzajowe i ciała nagie. Najznamienniejsze są jego »akty«. Tworzone i malowane jakby jedną masą i które na mocy jemu właściwej techniki, uwzględniając łamiące się o bryłę światło, umożliwiły pojęcie i symbol zupełnie malarski i przestrzenny: objętości i wymiarów. Mówimy symbol, t. j. nie owo złudzenie dla oka, ale owo wewnętrzne poczucie pewnych kategoryj, które zesumowane na obrazie, dały syntezę bryły w przestrzeni. Impresyoniści, którzy po nim nadeszli, oprócz większej jeszcze śmiałości, oprócz umiejętniejszego wprowadzenia światła w obrazie i oprócz właściwej tej szkole niezależności nietylko wobec pozostałej sztuki ale i natury, wprowadzili do malarstwa ten realizm idealny, który zawsze bywa początkiem wielkiego stylu. Impresyoniści Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissaro i inni, to byli nietylko wykształceni i znający dobrze stosunki i tajemnice barw na swej palecie, ale też to i ludzie zdający sobie sprawę ze swego stosunku do natury i sztuki. Oprócz szczerości, która ich zawsze cechuje, jest w nich techniczne dążenie do widzenia rzeczy nie tak, jak je widziano dotąd, ale jak się je według nich odtąd widzieć powinno.

Co do tego, jak się »odtąd« widzieć i patrzeć powinno, kategorycznie osądził jeden z ostatnich, końcowych impresyonistów, który w połowie swego życia wrócił znów do zagadnień poruszonych już raz przez Courbeta. Malarz ten to Cèzanne. Malował zrazu w manierze impresyonistów, jednak w połowie swej pracy malarskiej doszedł do całkiem nowych rezultatów. Nie wystarczała mu »natura«, jak ją widzieli impresyoniści. Wyrobił sobie swą wolą i pracą zwracającą się bądź ku prymitywom i gotykom, bądź ku starym gobelinom lub niektórym malarzom hiszpańskim (El Greco) odrębny sposób patrzenia na naturę. Doszedł do pewnego systemu w budowaniu i komponowaniu obrazu. Odrzucił zupełnie temat literacki lub tak zwaną »dekoratywność« obrazu.

Malując »komponował« obraz, t. j. malował dla istotnych wartości linij, brył, koloru i przestrzeni. Uważając na wzajemny stosunek form, utworzył sobie swój własny system; a mianowicie tworzył obraz tak, aby trzy bryły geometryczne: stożek, walec i kula składały się na tworzenie form. Według tych zasad dążył Cèzanne do wytworzenia stylu, którego charakter nosiłby każdy jego obraz. Wszystkie też jego obrazy posiadają tę cechę, a prócz niej coś z pierwotnej naiwności i prostoty mimo wysokiej samowiedzy i przemyślenia. Malowidła jego są odarte zupełnie z taniej zdobniczości prowincyonalnych malarzy, a dają jak niektóre rzeźby i malowidła gotyckie tylko istotę wyrazu i obraz wewnętrznej głębi.

W ogólności, dzieła tego artysty i ujęcie całej jego działalności twórczej, zmusza myślącego człowieka do zasadniczych zwrotów w pojmowaniu formy i świata widzialnego — otwierając nowe horyzonty widzenia, a to nie tylko przez zupełnie nowy sposób oryentowania się w świecie nas otaczającym, ale przez tajemniczy związek i przetwarzanie w duszy surowej formy zmysłowej. Tę przetworzoną formę objawia artysta zapomocą środków technicznych (barwa, rysunek, pojęcie wymiarów i t. d.) na formę sobie właściwą i przez siebie stworzoną.

Twórczość Cèzanne'a odkryła całe pokłady szlachetnych kruszców, z których jego następcy mieli nietylko korzystać, ale i dalej prowadzić pracę poszukiwaczy i górników. Cała obecna sztuka francuska i sztuka europejska — żyje i prowadzić będzie dalszy swój żywot w największej części sokami olbrzymiej wartości Cèzann'ea. Owa rewolucyjna nonszalancya akademizmu i śmiałość pulsująca obecnie po całej sztuce europejskiej, to zasługa Cèzanne'a, który wyzwolił twórczość artysty z przymusu i nienaturalnych paragrafów w sztuce. Kubizm, futuryzm i ekspresyonizm, to najcharakteryczniejsze z nazw obijających się o nasze uszy, gdy mówimy o nowych prądach w sztuce. (C. d. n.)

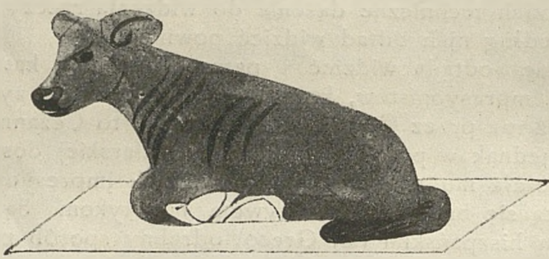
PROJEKTY ZABAWEK W. WYRWIŃSKIEGO.

Zabawki zamieszczone w niniejszym numerze, zostały zaprojektowane przez zgasłego przedwcześnie artystę, którego wszechstronność żądała najrozmaitszych, a zawsze szczęśliwych prób wyrażenia się artystycznego. Reprodukcye te wykazują, że zabawki wykonane





według tych projektów są w stanie zadowolić najwyższe wymagania, gdyż odpowiadają swem ujęciem zarówno indywidualnym skłonnościom artysty do cenionej powszechnie syntezy, jak i pojęciom i potrzebom dziecka. W stylizacyi stosują się do materyału w sposób dyktowany niepowszednią intuicyą; w koncepcyi do upodobań dziecka, w charakterystyce zaś do tej prawdy (wolnej od cech przypadkowych), która



sprawia, że »Cielisia«, »krówka« i »rumak« są bardziej »sobą«, niż w rzeczywistości; Rys bohaterskich przeżyć, rycerskich fantazyi i nadnaturalnych niemal właściwości — niekiedy znów łagodność i uległość przeznaczeniu, tętni tym stworzeniom wraz z krwią w żyłach. My starzy patrzymy na nie z pobłażaniem, nie rozumiejąc ich »istoty«. Lecz dajcie tu dzieci, a zobaczycie wyciągnięte ręce i jaśniejące czoła.

Redakcya »Wianków« zamieszcza artykuł artysty-malarza prof. M. Dąbrowskiego, jako typowy przykład owych kryteryów, których domagać się trzeba z artystycznego punktu widzenia wówczas, gdy idzie o zakresy sztuki stosowanej do przemysłu.

M. DĄBROWSKI.

ZABAWKARSTWO I ZABAWKI.

Do dziś dnia ogół społeczeństwa mianem twórczości artystycznej, »sztuki« darzy jedynie: malarstwo i rzeźbę, wyłączając z niej architekturę, a przedewszystkiem nie wliczając do sztuki przedmiotów otoczenia i codziennego użytku. Dzieje się to z jednej strony z powodu braku odpowiedniego przygotowania tych mas dla poznania i zrozumienia »sztuki« wogóle, z drugiej zaś strony z powodu zupełnego zaniku wszelkiej twórczości w architekturze i rzemiośle XIX w. Wiadomo bowiem, że okres to zastoju w architekturze cechowany przerabianiem t. zw. stylów minionych epok, w rzemiośle zaś wyrażający się nieorganicznem bezsensownem doczepianiem ozdób do tych form »stylowych«. Zapomniano bowiem, że zarówno w epoce starożytnej jak i do czasu empiru rzemieślnik był artystą, tworzył, a nie przetwarzał, toteż każdy sprzęt i przedmiot był dziełem twórczem, jak obraz lub rzeźba.

Wiadomo, że pierwsza Anglia zerwała z tem przetwarzaniem form starych poznawszy zasadę, że indywidualność przedmiotu sztuki polega na celowości formy jego ze zgodnością z charakterem materyału. Ta stała zasada twórczości nadała rzemiosłu nowożytnemu dawne cechy, stworzyła je artystycznem. I dla odróżnienia jego od minionego nazwano »rzemiosłem albo przemysłem artystycznym« a twórczość »sztuką stosowaną«.

Artysta na tem polu tworzący, daje dzieła niepomiernie indywidualne, powstałe z takich samych pobudek artystycznych i z tych samych wartości twórczych jak malarz lub rzeźbiarz. Co więcej, wprowadza on w swą pracę większą ilość form nowych, abstrakcyjnych, niż n. p. malarz naśladujący tylko naturę. Właśnie ten pęd twórczy do sztuki więcej abstrakcyjnej, a wypowiadający się przeciw rozbujałemu w ostatnich czasach impresyonizmowi, spowodował nagły i silny rozwój sztuki stosowanej.

Do tego zakresu twórczości artystycznej należy zaliczyć »zabawkarstwo«, czyli wyrób zabawek i wszelkich z niemi związanych ozdób, drobnych »cacek«, i innych drobiazgów, służących ozdobie wnętrza mieszkań, mile nasze oko ciągnących. Dla niejednej jednostki wyda się to wątpliwe, to łączenie jakiejś tam laleczki, konika czy pajaca ze... »sztuką«.

Niestety w dzisiejszem stadyum produkcyi zabawek oraz ze względu na ich pochodzenie, rzeczywiście trudno w nich dopatrzeć się jakichkolwiek cech »twórczości«. Czyja w tem wina? Nasza. Czy ktoś, chcąc zakupić jakąkolwiek zabawkę, grę do rozrywki dla swego dziecka, zastanawia się nad tem, jaką ta zabawka być powinna, odpowiadająca danemu dziecku, jego umysłowości i patrzeniu się na świat, na jego otoczenie! A już mowy niema o tem, by się kto zastanawiał nad tem, by ta zabawka była »swojską«, narodową, polską!

Zabawka, jako z jednej strony sprzęt użytkowy, rozrywkowy, z drugiej wyrób przemysłu artystycznego, winna w sobie zawierać cechy tych zakresów. Jest ona przeznaczona dla zabawy dziecka, którego umysł i intelekt jest specyficznie skonstruowany, żyje w swym indywidualnym świecie wyobrażeń i pojęć, upodobań i zamiłowań. W ten świat i w to, powiedzmy, dziecinne otoczenie i patrzenie na nie, wkracza zabawka — sprzęt. Siłą rzeczy narzuca się też zasadnicze jej rozwiązanie tak w treści jak i formie, jaką umysł dziecka ogarnąć i zrozumieć potrafi, by mieć pełną używalność tego przedmiotu.

W wyborze treści zabawki należy przedewszystkiem uwzględnić te wymienione momenty duszy dziecka, a następnie dopiero wyrazić ją formą odpowiednią. Jak naiwnie, po swojemu obserwuje i pojmuje dziecko świat zewnętrzny, tak również i w tym sensie prostoty, tego jędrnego uogólnienia, uproszczenia w treści i we formie, należy utrzymać zabawkę. Zgodność treści z kształtem rozwiąże pierwszy postulat, jako sprzętu użytkowego. Do tego dodać trzeba odpowiednie uproszczenia barwne, a część pierwsza zadania spełniona.

Równorzędnym z powyższym postulatem jest przeprowadzenie tej treści z zastosowaniem do celu i zakresu używalności zabawki. Wymagania dziecka co do używalności zabawki są bardzo duże i wszechstronne, o czem twórca tego przedmiotu usilnie pamiętać winien.

(c. d. n.)

IMPRESYE ARTYSTYCZNE.

DR. ST. ZAHORSKA.

PAŁAC W ŁAZIENKACH.

W gwarnej, rojnej, rozbrzmiewającej hasłami demokracyi Warszawie istnieją jeszcze ciche, ukryte zakątki — królewskie. Smętne swą bezcelową świetnością, smutne odblaskami radości przygasłej i minionej. W anachroniźmie swym pełne czaru, dziwnego wdzięku zjawy, wyrosłej w jakiejś dawno minionej bajce, a oto przed oczami naszemi stojącej.

Jest ogród cichy, najświeższą zielenią przyprószony. Staw, płaczące jesiony i brzozy i oczywiście łabędzie białe i milczące. Marmurowe posągi pilnują terasy. Fontanna szemrze menuetowym jakby rytmem, a przy wstydliwych tych dźwiękach, rozgrywają się lubieżne sceny na białych cokołach z marmuru. Cichy, martwy pałac o smukłych kolumnach, lekki, owiany słodyczą i wdziękiem.

Niegdyś, lat temu wiele, nie było w tem miejscu ni pałacu ni posągów. W Sanguszkowym parku myśliwskim, na wysepce między dwoma stawami, stała łaźnia książęca [1]). I oto

[1]) Zbudowana w połowie XVII. w. przez księcia Lubomirskiego.

przejeżdżał tędy król. Był to ostatni król Polski. Uroczy zakątek pobudził jego fantazyę. Postanowił wybudować w tem miejscu pałac. Wnet zaroiło się od budowniczych i mistrzów wszelkiej narodowości: byli tam włosi, francuzi, niemcy. Osuszano park, oczyszczano stawy, budowano pałac na miejscu łaźni, a pyszne sale zdobiono rzeźbami i malowidłami, sławiącemi mądrość i wielkość króla Wszystkiem kierował sam król. Zbudowano domy dla świty i służby, zbudowano i teatr. Lecz marzył się królowi teatr inny jeszcze, teatr słonecznej Grecyi. Zbudować kazał amfiteatr z kamienia, a naprzeciw na wysepce, wśród ruin koryntckich słupów, scenę.

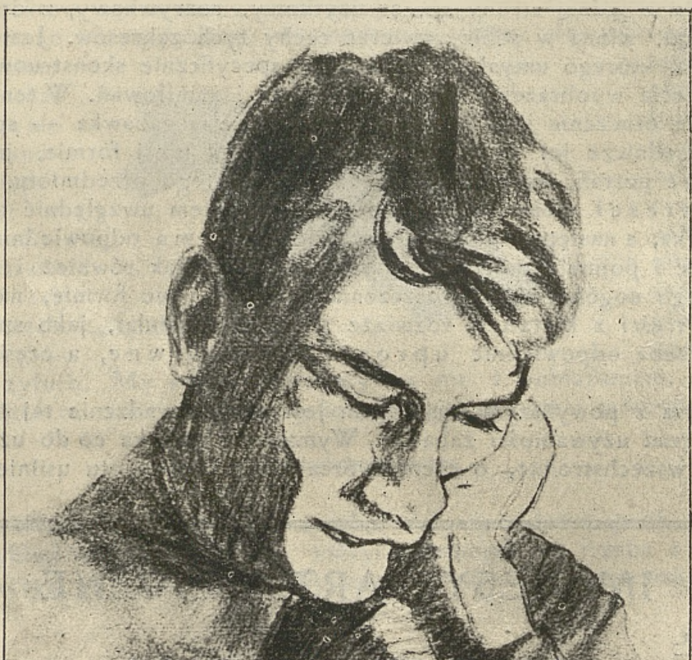
W letnie wieczory, aleją wzdłuż stawu, gdzie bieleją ukryte wśród drzew posągi szło do teatru towarzystwo liczne i świetne. Szeleściły jedwabie i koronki, bielały peruki, pobrzękiwały szpady i karabele. Zapełniały się kamienne ławy amfiteatru, ze sceny płynęły słowa podniosłe i piękne, a król łaskawie kiwał głową.

Dziś Łazienki stoją pustką. Moskale wywieźli wszystko. co się wywieźć dało. Na czerwonych tapetach galeryi pozostały tylko ślady, gdzie wisiały poprzednio obrazy Rubensa, Van Dycka, Rembrandta i innych. Szczęściem fresków Bacciarellego i Plerscha, rzeźb Le Brun'a i innych zabrać nie mogli. Pozostawili jednak niebacznie trochę mebli, a te Niemcy czemprędzej zrabowali. Lecz pałac i jego dekoracya pozostały nietknięte. Dziś jeszcze świeże, poważne a wdzięczne, są pięknem epitafium ostatniego króla Polski Stanisława Augusta.

TOWARZYSTWO SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE założone w roku 1854, pomieszcza w pałacu swoim (plac Szczepański l. 4) wystawy obrazów i rzeźb Sztuki współczesnej. Na czele instytucyi stoi prezydyum wraz z dyrekcyą — w skład tychże wchodzą: Prezes hr. Edward Raczyński, I zastępca prezesa Dr. Feliks Kopera, II zastępca prezesa Alfons Karpiński, sekretarz Towarzystwa: Antoni Waśkowski, pp. Tadeusz Butrymowicz, Dr. Tadeusz Cybulski, Dr. Muczkowski Józef, Lepszy Leonard, Grosse Juliusz, hr. Potocki Alfred, Turek Franciszek, Uziembło Henryk, Żuławski Włodzimierz, Prokesch Władysław i Dr. Julian Nowak.

Około Instytucyi grupuje się liczne grono członków zwyczajnych i rocznych: Członkiem rocznym może zostać każdy, kto zakupi roczny bilet wstępu na wystawę (akcyę) w cenie 24 K. Członek roczny otrzymuje za to 1 egzemplarz premii przeznaczonej na dany rok, dalej bierze udział w dorocznem losowaniu dzieł sztuki i uprawniony jest do wolnego wstępu na bieżące wystawy Towarzystwa Sztuk pięknych w Krakowie przez przeciąg danego roku. Dzieła sztuki przyjmuje na wystawę uproszona przez Dyrekcyę Towarzystwa »Komisya rozpoznawcza«, złożona z najwybitniejszych artystów i prezydyum Towarzystwa.

Wstęp na wystawę wynosi 2 kor. od osoby.



SZKIC PORTRETOWY F. JANCZYK

BIBLIOGRAFIA ARTYSTYCZNA.

MODELOWANIE W SZKOLE ELEMENTARNEJ I W DOMU napisał Stanisław Wójcik, Kraków 1917. — Nakładem autora (szkoła wydziałowa im. św. Jana Kantego).

Obok rysunku, odgrywa modelowanie a raczej lepienie z gliny wybitną rolę w postępowej szkole współczesnej. W pewnych razach jest ono nawet łatwiejszem i bardziej »przemawiającem« do wyobraźni od rysunku, gdyż daje rzeczywistość t. j. bryłę, a nie jej złudzenie — można więc lepienie uważać niejako za uzupełnienie rysunku. Modelowanie jest ulubioną i ukochaną zabawką dzieci, szukających w zabawie piaskiem tych samych możliwości kształtowania formy, czyli wyrażania artystycznego, jakich używają w śniegu w każdym dającym się ugniatać materyale.

Autor ujął swe modelowanie w pewien nieprzymusowy system, zastrzega się jednak przeciw pojmowaniu książki jako podręcznika elementarnej rzeźby i jako nowego przedmiotu szkolnego, gdyż celem jego jest jedynie wprowadzenie ogniwa do t. zw. »Szkoły pracy« mającej przełamać dotychczasową bierność i »ułatwić skojarzenie programu prac dziecięcych«. Praca p. Wójcika dowodzi, że autor jest doskonałym psychologiem, a więc i takimż pedagogiem, to też zapoznanie się z jego pracą odda niemałe usługi rodzicom, jak i nauczycielstwu. Książka wydana starannie, posiada liczne ilustracye objaśniające i pięknie napisany tekst. *St. M.*

»KSZTAŁT I BARWA«. Pod tym tytułem wychodziło (dobrze w pamięci interesowanych zapisane) czasopismo artystyczne poświęcone sprawom wychowania artystycznego, nauki rysunku i sztuki stosowanej. Czasopismo to wychodziło jako kwartalnik we Lwowie, pełniąc użyteczną służbę przez dwa lata przed wojną. Wydawca jego i redaktor prof. Stanisław Matzke, dbał o wysoki poziom pisma, które zdołało sobie zdobyć liczne koła czytelników i prenumeratorów. Mamy nadzieję, że z chwilą nastania normalniejszych stosunków wydawniczych, ujrzymy je w szeregu pożytecznych i pięknych pism naszych, służących polskiej sztuce i kulturze.

RZECZY PIĘKNE. W miesiącu kwietniu, równocześnie z pierwszym numerem »Wianków« wyszedł z pod prasy I-szy zeszyt drugiego rocznika »Rzeczy pięknych« w szacie zewnętrznej nader okazałej, szlachetnej i nie banalnej. Śledziliśmy z łatwo zrozumiałem zainteresowaniem nowy zeszyt i po uważnem oglądnięciu go, dochodzimy do przekonania, że zdobył on sobie zarówno swoją wewnętrzną, jak i zewnętrzną stroną — prawo do całkowitego uznania. A ponieważ pisma artystyczne w Polsce prenumerują zawsze jedni i cisami ludzie, przeto wierzymy, że wśród prenumeratorów »Wianków« są też i przyszli prenumeratorzy »Rzeczy pięknych« — i tym pragniemy nowe pismo polecić. Nie chcąc przekraczać ram pomyślnej całości, unikamy tym razem omawiania szczegółów, lecz trudno nie wspomnieć pięknej okładki projektowanej przez p. Stryjeńską.

MASKI, dwutygodnik literacko-artystyczny, przynosi w zeszycie 8 treść nader interesującą; T. Sinko: Polska współczesna w »Wyzwoleniu«, J. Drobnik: Sonety proste, L. Kruczkowski: Jeździec, St. Grabiński: W przedziale, A. Schröder: O portrecie, Charle Baudelaire: Myśli — zestawił i przełożył St. Bąkowski; w części sprawozdawczej Reforma krytyki muzycznej przez Dra J. Reissa, oraz komunikat »Zrzeszenia literatów polskich«.

Wysoki poziom tego pisma, jest walorem najsilniej w Maskach przemawiającym i pierwszorzędnie je zalecającym.

»ZASADY RYSUNKU POCZĄTKOWEGO«. Z rysunkami w tekście i czterema tablicami, napisał profesor Stanisław Matzke. Książka potrzebniejsza — wobec braku podobnej literatury u nas — bardziej, aniżeli wszelka inna. Mówi sama za siebie, a mówi dobrze, jasno i użytecznie. Autor spożytkował w swem dziełku dużą swą wiedzę nauczycielską i umiejętność artysty znającego wyśmienicie wszystkie tajniki rysunku, a wziął pod uwagę także i istniejące programy nauki, dając nową, a bardzo szczęśliwą całość.

Osobno wspomnieć należy odbitki tablic rysowanych przez autora, wprowadzającego w użycie motywy rodzime i przez to cenne. Pod tym względem książka omawiana jest prawie że unikatem.

Czytelnik znajdzie tutaj nietylko uzasadnienie nowoczesnych zapatrywań na rolę i znaczenie nauki rysunku, nietylko cały szereg ujawnionych tajników fachowych i metodycznych, ale też i zarys zwięzły a przejrzysty wysiłków, które podjąć należy gdy się chce umiejętność rysunkową przyswoić sobie lub innym.

Stąd książkę p. Matzkego zalecić można tak do użytku prywatnego jak i ogólnego przy nauce zbiorowej; obejmuje ona rysunek z wyobraźni, z przypomnienia i z modelu, oraz zdobnictwo i w. i.

Książkę tę można nabywać w księgarni Gebethnera i Wolffa, Kraków-Warszawa, w Książnicy Tow. N. S. W. Lwów-Warszawa i u H. Niemierkiewicza, Poznań.

PROF. L. POLICHT.

WYCHOWANIE ARTYSTYCZNO-ESTETYCZNE.

O ARTYSTYCZNYM ROZWOJU MŁODZIEŻY.

Obserwując rysunki dzieci i młodzieży szkolnej zauważymy, że rysunki starszych są gorsze pod względem obserwacyi szczerości i prostoty, aniżeli rysunki dzieci młodszych.

Na każdym kroku dostrzega się fakt, iż dziecko, które w wieku przedszkolnym tak szczerze, indywidualnie i z nadzwyczajną nieraz śmiałością wyrażało swe przeżycia, traci później odwagę szczerego i prostego wypowiadania się.

Zdaje się, że pochodzi to stąd, iż dziecko nieumiejące jeszcze pisać, a mimo to odczuwające potrzebę wypowiedzenia graficznego, obserwuje zjawiska życia codziennego nader bystro, żwawo i intenzywnie, poczem nie posiadając znajomości licznych form wyrażania się, wypowiada i przedstawia je z tą prostotą i naiwnością, lecz także i siłą na jaką mu pozwala »opanowanie« tylko jednej formy — w tym wypadku rysunkowej.

Ta »sztuka dziecka« wypowiadana rysunkiem, modelowaniem, wycinaniem i t. p., zwraca na siebie naszą uwagę i budzi chęć poprowadzenia jej ku dalszemu rozwojowi.

Z chwilą, gdy dziecko zapozna się z nowym środkiem wypowiadania swych wrażeń, t. j. z pisaniem, wówczas instynktownie zwraca się do wrażeń dających się w formie literackiej reprodukować. Wówczas też jego graficzna »twórczość« zaczyna chylić się ku upadkowi. Napisany wyraz, stwarza w wyobraźni dziecka osobę lub rzecz (z jej wszystkiemi istotnemi cechami ujmowanemi słowem) o wiele plastyczniej niżby się to dało osięgnąć rysunkiem. W tym okresie rozwoju dziecko odczuwa wyraźnie brak form graficznych potrzebnych mu do jasnego wyrażenia i przedstawienia świata zjawisk i wrażeń r o z s z e r z o n y c h stosowaniem co tylko zdobytej formy literackiej.

Wywołuje to u dzieci wzmożenie się czujnego skądinąd krytycyzmu, oraz niewiarę we własne siły podkreślaną słowami »ja tego nie potrafię narysować«. Tak więc pismo pośrednio wypiera rysunek.

Aby zapobiedz nieufności młodzieży we własne siły, trzebaby w pierwszym rzędzie zapewnić jej *znajomość i opanowanie form rysunkowych*. Brak form powstał tylko dlatego, że przy rozwijaniu pamięci i wyobraźni, zapomina się kształcić zmysł obserwacyjny, czyli umiejętność świadomego patrzenia. J e s t t o n a j w i ę k s z y g r z e c h i n a j c i ę ż s z a z b r o d n i a j a k i e j s i ę (z l e k k i e m s e r c e m w o b e c m ł o d z i e ż y, k t ó r e j i n t e l l e k t p o d l e g a r o z w o j o w i) d o p u s z c z a m y.

* * *

Prawidłowo i celowo, może kształcić wzrok i umiejętność, patrzenia tylko nauka rysunku, pojmowana w sposób nowoczesny. Istota tego nowoczesnego pojmowania nauki rysunku wymaga z jednej strony dużej kultury umysłowej, umiejącej z pod naleciałości formalnego wykształcenia wyłowić szczerze postępowe i najwartościowsze elementy, z drugiej zaś strony domaga się przynajmniej minimalnego obeznania się z samym przedmiotem w grę wchodzącym. Teraz bowiem już nie chodzi o umiejętność rysowania lecz o umiejętność patrzenia.

Kto zrozumie zdanie powyższe, ten przybliży się do zrozumienia istoty zagadnienia pewniej, aniżeli po paroletnich w zastarzały sposób prowadzonych lekcyach rysunków. Idzie o umiejętność obserwacyi.

Młodzież ucząc się obserwacyi, zaznajamia się ciągle z nowemi formami, nie odczuwa ich braku, wypowiada s ę wskutek tego szczerze i indywidualnie i nabiera zamiłowania do tej drugiej mowy ludzkiej jaką jest rysunek.

ZAWIADOMIENIE.

Nie przeceniając zwykle używanych form wpływania na opinię publiczną, zamieszczamy w części »Wianków« poświęconej Teatrowi charakterystyczne artykuły, które nasze stanowisko wobec Teatru polskiego, wobec teatrów naszych i wobec toczącej się »dyskusyi« dostatecznie oświetlają. W dalszych wywodach stanowisko to sprecyzujemy najszczegółowiej, przyczem dążyć będziemy w kierunkach przeciwnych wszelkiej agresywności.

W chwili gdy złożony od dłuższego czasu Nr. II-gi »Wianków« czeka już tylko na klisze (spóźnione z powodu strejku chemiografów) zostały otwarte w Krakowie dwie Wystawy. Jedna, to pośmiertna wystawa dzieł śp. Tondosa, mieszcząca się w salach Powszechnego Związku Artystów Polskich przy ul. Szpitalnej (dom pod Krzyżem). Druga, to wystawa »Sztuki« w pałacu przy placu Szczepańskim. Z powodu braku miejsca odkładamy omówienie obu wystaw do III. zeszytu »Wianków«.

STANISŁAW COLONNA-WALEWSKI

NA POGRANICZU BARWY I DŹWIĘKU.

(C. d.)

Wiadomą jest rzeczą, że zjawiska świetlne zajmują siedm oktaw w diagramie drgania eteru kosmicznego, jeśli się — notabene — weźmie i te oktawy pod uwagę, których nasze oko z powodu ich nierozszczepiania się wogóle nie apercepuje. Widzialne światło, które się rozszczepia w barwy widmowe, obejmuje tylko jedną oktawę, składającą się z siedmiu tonów niejako, siedmiu barw zasadniczych: czerwonej, pomarańczowej, żółtej, zielonej, niebieskiej, indygo, fioletowej. Oktawa ta zamyka się w granicach czterystu do ośmiuset bilionów drgnień eteru na jedną sekundę. Wszystkie inne zjawiska świetlne, powstałe z większej częstości drgnień niż ośmset, lub z mniejszej, niż czterysta bilionów w sekundzie, są dla naszego oka niewidoczne,*) pomimo to jednak de facto istnieją. Są one w stosunku do nas niejako nadzmysłowemi zjawiskami przyrody. O ich istnieniu wnioskujemy tylko z ich chemicznego, lub termicznego działania, a nie mogąc ich zróżnicować, obejmujemy je ogólną nazwą promieni ultra-fioletowych i infra-czerwonych.

Zupełnie podobnie rzecz się ma z tonami. W dzisiejszej muzyce operujemy siedmioma chromatycznemi oktawami (od contra c do h'''') zamykającemi się w granicach 32 drgnień do 4096 drgnień na sekundę. Ucho zaś nasze wogóle apercepuje dźwięki w granicach od 16 drgnień do 38.000 drgnień na sekundę, nie mogąc ich jednak wszystkich zużytkować w muzyce, jako tonów. Drgania o częstości mniejszej niż 16 na sekundę — nie łączą się już w dźwięk ciągły; ucho słyszy je tylko, jako pojedyńcze uderzenia. Nadmienię, że granice te podane są w liczbach okrągłych; nie są one bezwzględnie stałe, różniąc się dość znacznie u różnych osobników.

Analogia dźwięku i barwy leży więc — przynajmniej pod tym względem — na dłoni. Nowoczesna fizyka przekonawszy się, że wszystkie niemal zjawiska przyrody, a już dźwięk i barwa najniewątpliwiej są produktem nienieustannego, rytmicznego ruchu we wszechświecie, skonstatowała również, że dźwięk wytwarza swem drganiem różne figury, a nawet i kształty przestrzenne, jak zaraz zobaczymy. Znane są powszechnie t. zw. figury Chladny'ego, powstające w ten sposób, że płytę z materyału sprężystego, utwierdzoną poziomo w jednym jej punkcie i posypaną jakimkolwiek miałkim proszkiem — pobudza się pociągnięciem smyczka po krawędzi do drgania poprzecznego, a piasek, układając się w liniach węzłowych, oddzielających drgające pola płyty, tworzy najrozmaitsze płaszczyznowe figury. Ostatnio zaś przekonano się *), że wibracye, powstające z brzmienia akordów muzycznych tworzą nietylko na płaszczyźnie, ale i w przestrzeni — a zatem stereometryczne figury dźwiękowe, które przy pomocy barwnego proszku, rozpylonego w smudze światła zdołano na krótko utrwalić, wystarczająco jednak, by je mógł zdjąć aparat fotograficzny.

W każdym dźwięku ucho rozpoznaje trojaką własność: natężenie, wysokość i barwę. Pod barwą dźwięku rozumiemy tę swoistą jego właściwość, którą tak trudno określić, a która tak pysznie znamionuje i odróżnia dźwięki, wywołane zapomocą różnych przyrządów. To fizykalne pojęcie barwy dźwięku **) nie ma nic wspólnego z pojęciem barwy, jako koloru, — raczej już z pojęciem kształtu, wiadomo bowiem, że timbre dźwięku zależy od rodzaju drgania, każdej przeto formie linii falowej, wyobrażającej pewne drganie złożone, odpowiada pewna określona barwa dźwięku.

Niezależnie od tej fizykalnej analogii zachodzącej między światem tonów i barw istnieją ludzie, obdarzeni przedziwną nadmierną wrażliwością, posiadający zdolność barwnego słyszenia***), dar odczuwania dźwięku, czy tonu, jako barwy, jako koloru. Ton, chromatyczne podwyższenie, lub obniżenie tegoż, akord, modulacya, — wywołują w nich stale pewne barwne wrażenie. Dla takich ludzi ton e np. jest ciemnoniebieski, es jasnoniebieski, f liliowy, fis ciemnofioletowy. — Zwracam uwagę na ścisłą analogię między skalą tonów w oktawie, a skalą barw w widmie. Dla takich ludzi można budować prawdziwe akordy świetlne. N. p. trójdźwiękowi c-dur: c-e-g, a zatem ósmemu, dziesiątemu i dwunastemu tonowi górnemu contra-c, odpowiadałby świetlny akord, złożony z barwy czerwonej, żółtej i zielonej. Naturalnie, aby stosunki ilościowe dokładnie sobie odpowiadały — trzeba brać barwy o odpowiedniem natężeniu, z odpowiedniego miejsca widma, kierując się — podobnie jak w nauce o in-

---

*) Pomijam somnambulików. (Przyp. autora).

*) Doświadczenia G. W. Leadbeatera.

**) Określa je najlepiej francuskie słowo »timbre«. (Przyp. autora).

***) Combarleu — La musique, ses lois, son évolution.

terwałach muzycznych — stosunkiem ilości drgań. W wyżej wymienionym kompleksie barw, odpowiadającym twardemu trójdźwiękowi trzeba wziąć barwę czerwoną w jej największem wysyceniu, a zatem z granicy widma, barwę żółtą niemal z granicy barwy pomarańczowej, a wreszcie barwę zieloną z granicy z barwą niebieską*). Zupełnie identycznie otrzymamy jako pierwszy przewrót trójdźwięku — świetlny akord sekstowy, (w muzyce górne tony: dziesiąty, dwunasty i szesnasty), złożony z pomarańczowej, zielonej i fioletowej barwy. Podobnie można zbudować trójdźwięk miękki, uwzględniwszy stosunek małej tercyi

$$^{5}/_{6} \quad \frac{586 \text{ (zielona b.)}}{488 \text{ (czerwona b.)}} = \frac{703 \text{ (fioletowa)}}{586 \text{ (zielona)}}$$

wreszcie akord septymowo dominantowy itd.

*) Setaccioli: Debussy.

Nieinaczej ma się sprawa z kolorystyką instrumentów orkiestralnych. »Barwni słuchacze« widzą całe morze barw, słuchając orkiestry, jak opowiada Combarieu. Dla nich dźwięk fletu, to koloryt niebieskawego tła, na którem rozgrywa się dosłownie »obraz słyszanej melodyi«, boć przecie flet może wziąć ton d', który będzie pomarańczową plamą na niebieskiem tle. Obój — to soczysta zieleń; ciepłe tony klarnetu są dla nich ciemno-zielone, donośne dźwięki rogu żółte, a melancholijne dźwięki rogu angielskiego fioletowe! Fagot wywiera na nich wrażenie brązowej barwy, a trąby i puzony, suggerując im wszystkie odcienie purpury, bawią ich oko ładnym, pomarańczowym mirażem, o ile je się miesza z kornetami! Bębny i kotły dają wrażenie czarnych plam, podobnie jak pizzicato smyczkowych instrumentów, (sic!), w których ocenę ze względu na brak miejsca nie chcę się wdawać. (D. n.)



KRONIKA ARTYSTYCZNA.

ST. C. WALEWSKI.

EGON PETRI.

Jeden z nielicznych pianistów, którzy ogromem pracy i wszechstronnością wykształcenia przyswoili sobie niezmiernie wysoką kulturę muzyczną. Posiadając wszelkie zalety, obowiązujące pierwszorzędnego wykonawcę, podbija Petri słuchacza tą właśnie kulturą, głębią mądrości swojej gry i zdumiewająco rozumnem wnikaniem w istotę myśli muzycznej, zawartej w wykonywanych przezeń arcydziełach. Nie każdego jednak słuchacza. Są ludzie, przenoszący cieplejszy repertuar i bardziej powierzchowne, łatwiej do serca, niż do głębi duszy trafiające wykonanie. Są ludzie, odczuwający muzykę nie intelektem, lecz tylko i li tylko nerwami; na nich działa głównie efekt techniczny, dynamiczny, rytmiczny lub przewlekający kantylenę rozpływaniem się we formatach.

Gra Petri'ego poważna, myśląca, głęboka, skupiona, unikająca taniego efekciarstwa, obcująca natomiast z tajemnicą istoty myśli muzycznej twarzą w twarz, będzie dla tych ludzi »oschłą, bez temperamentu i surową«. Podnieść jednak muszę, że wysoką musi być kultura muzyczna naszego miasta, skoro Petri tak się u nas podoba, skoro koncertując tu stosunkowo dość często — »ma zawsze pełną salę«, a na afiszach oznajmiając koncert — obok chorałów, toccaty, adagia i fugi Bacha widnieje chlubna dla Krakowa uwaga: »Na ogólne żądanie...«

Myliłby się ktoś sądząc, że powaga myśliciela, to jedyna największa zaleta Petri'ego. Zapewne mało kto dorówna głębi jego stylu i zamyślenia, z jakiem on gra Bacha, ale nie przeoczajmy tchnienia szczerej poezyi *) wiejącej z jego niepokalanej kantyleny, nie przeoczajmy drgającej tak przebajecznem życiem plastyki jego polyfonii, nie zapominajmy o świeżym, beztroskim humorze, tętniącym niezmiernie żywo w odpowiednich momentach jego gry, nie zapominajmy o szerokich skalach namiętności, o potędze zapamiętania się w szale, przewalającej się burzą w jego Beethovenie i Chopinie.

Królewska technika wreszcie, pokonująca swym nowoczesnym stylem absolutnie, wszystkie, najbardziej gigantyczne trudności techniczne, spiętrzone przez Liszta i Chopina, suwerenna zaiste technika, a równocześnie skromna, nie narzucająca się — jako cel — słuchaczowi, dopełnia szeregu wysokich zalet jego wielkiej, stylowej gry. I każdy koncert Petri'ego jest naprawdę pedagogicznym wieczorem nie tylko dla uczących konserwatorzystów, lecz dla każdego człowieka, który — prócz rozrywki — szuka jeszcze czego innego w muzyce.

---

*) W jednej recenzyi o Petri'm zdarzyło mi się przeczytać następujące zdanie: »Petri sam wie o tem, że nie jest poetą fortepianu.« (?) Czyż dlatego, że Petri'ego cechuje głębia, powaga i owa niepospolita maestrya tak właściwa epikom, czyż dlatego istotnie odsądzać go należy od miana poety fortepianu?



ŚW. TOMASZ Z AKWINU — JÓZEF MEHOFFER



Znany jest powszechnie naszym plastykom posąg Bartolomea Coleoniego przed kościołem S. S. Giovanni et Paulo w Wenecyi. Czytelnikom »Wianków« przynosimy dziś temat tego posągu, ujęty w obraz poetycki piórem polskiego poety.

JAN PIETRZYCKI.

KONDOTJER.

(POSĄG COLEONIEGO.)

Jakaż krwawa mi przeszłość ogromem się marzy!...
Przystanąłem przy grobach mych dożów na straży —
Na spiżowym rumaku kondotjer spiżowy.

Jeszcze hełmu mi skrzydła szeleszczą u głowy,
Jeszcze blachy szczękają u ogniw pancerza,
A po tarczy miedzianej szczęk miecza uderza...

Na węzgłowiach z marmuru śpią doże umarli.
Myśmy niedyś przymierze wieczyste zawarli,
Że ich pokój mą tarczą i mieczem osłonię.

Pod ciężarem marmurów, w śmiertelnym pokłonie
Śpijcie władcy spokojnie! U grobów podwoji
Bowiem z tarczą i mieczem kondotjer wasz stoi.

EDWIN JĘDRKIEWICZ.

CHWILO PRZEBŁYSKUJĄCA.

Chwilo brzebłyskująca
W kabłąku chybkiej fali:
Słońce się w pianach roztrąca,
I w bryzgach w skry kryształi,
I wężem w toni przewija
A wspina na grzbiety chlustu,
I dalej ciągle dalej
— Tęcza cię jakaś z fal spija
I innym podaje ustom?

Chwilo wieczyście zawisła
Na łuku pian, na mijaniu,
W sto szeptów w tobie rozprysła
Śpiewanka o wiecznem trwaniu,
O tem, co precz nie uciecze
W szumiące dali koryta
— Chwilo przegięta w rozdrganiu
Gdzieś cię w ramiona chwyta
Szalone serce człowiecze.

STANISŁAW CZASZ.

W DESZCZU.

Płacząca jesień deszczem boleśliwie pisze,
po brudnych oknach domów, swoją tęskną powieść
i tezy śmierci jękiem usiłuje dowieść —
drzew upiornych piastunka, śniąca wizye mnisze.

Więc po cóż pisać smutne, obłąkane wiersze,
skoro smutek, płaczącej deszczami, jesieni
wszystkie szyby twe w tęskne poema przemieni,
pisząc dzieje boleści od twych znacznie szczersze.

Usiądź lepiej w fotelu i jasno przywitaj
dobry ogień kominka, papierosa dymek, —
a syty już szaleńczych młodości pielgrzymek,
finał życia ze szyby zmoczonej odczytaj.

»BELOZZO«. Z CYKLU »BIAŁA RÓŻA«.

SAMOBÓJSTWO RÓŻY.

Urwisko nad rzeką, ją wykolebało —
Gdy wzrosła, wód fale mówiły jej dziwa
O czarach spojrzenia... ust szkarłacie... Chciwa
Słuchała i ramion więź pękała żywa
Pierś jawiąc u róży białej — jak śnieg białą.

Przeklętem czy świętem zrządzeniem przeznaczeń
Nie mogła pokochać róż krzewu ni kwiatów,
Ich woni, ich bieli, pąsów i szkarłatów,
Czekała uśmiechów i tęsknot z zaświatów...
Ust drżących, serc wrących i ludzkich majaczeń.

Liczyła tygodnie, dnie, godziny, chwile,
Czekając nim ludzkiej piersi dotknie żywej —
Za falę... westchnienia — — słała frasobliwe
Nocami ust szkarłat śnił się nieszczęśliwej,
Co pieścić musiała w noc ćmy, w dzień motyle.

Tęsknota — by chwilę na sercu człowieczem
Przeżyć i przemarzyć nim jesień nastanie —
Zmieniła jej życie w przeciągłe konanie.
Żal, smutek i rozpacz tliły w sercu w ranie
Zadanej — różyczce białej — tęsknot mieczem.

Nie jesień lecz lato zwarzyło wiek mlody
Co pragnął miłości i uczuć ogromu...
Więcej niż żar słońca spalił ogień sromu
Różyczkę, że wonieć nie miała nikomu
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Więc płatków swych pęki otrzęsła do wody.

STANISŁAW CZASZ.

ŻAŁOBNIK.

Stłukli mi — w drodze do ust -- podnoszony — puhar,
nakazując szczęśliwość w brudny rynsztok przelać,
chleb zbożny mi zmienili na kamienny suchar,
a w nocy mi wyrżnęli najwierniejszą czeladź.

Złociste skarby duszy szafował mi Szyllok,
o uśmiechu mi węże prawiły Eumenid.
Z przędzy snów mych się motyl czarnoskrzydły wylągł
i wypłynął pod obcy, zachmurzony zenit.

I odtąd jestem dla was, jak Pan Bóg, daleki,
jak nazwał mnie ktoś słusznie: stracony osobnik.
A ponad wasze pola, ugory i rzeki,
jedynie myśl ma płynie: zbłąkany żałobnik.

TADEUSZ SZANTROCH.

DWIE WIOSNY.

I.

WIOSNA — POWITANIE.

O tak!... z przeszłości tylko smutek wraca,
minione szczęście nie pocieszy zgoła,
a śmiech bez treści... śmiechem jest pajaca!
Jakoż mi wiosno zetrzesz zmarszczki z czoła?

Wiem, żeś jest piękna pól zielenią świeżą
i słońcem blado-złotem na błękicie
i łaski pełna dla tych, którzy wierzą,
że jesteś nowe, odrodzone życie.

Spojrzenie moje, którem cię ogarnia
tęsknota szczera tyle łez pamięta,
któremi rośna była świeża darnia,
że jeśli ma być z krzyża swego zdjęta
dusza, co ciebie tak posępnie wita,
to chyba nagłem szczęściem swem zabita!

Kraków 1909.

II.

WIOSENNY WIECZÓR.

W otwarte okno miasta szum przypływa
wieczoru życie, odurzone wiosną,
gwar ulic głuchy... śpiew... skrzypiec gra tkliwa
i szepty, w których żądzę czuć miłosną.

Aromat kwiatów drży w powietrznym pyle
i w pocałunki ust milczenie zmienia,
szaleństwem kipi krew... ach, szczęścia tyle
śród ludzi, świata... to roskosz istnienia.

A serce moje przeżyć pełne czeka,
gdy ścichnie wszystko w nocy i utonie
jak w morzu wielkiem jakaś jedna rzeka,
gdy tylko cisza, mrok i kwiatów wonie
zostaną... wtedy do gwiazd sióstr swych wstanie
po szczęście wiosny w światów oceanie!

Kraków 1918.

STANISŁAW BĄKOWSKI.

RENESANSOWA GROTESKA.

(SONET).

Na splecione delfinów stanąwszy ogony,
naga nimfa miękkiemi objęła ramiony
akantów dwóch łodygi, co w szlachetne wzory
płynąc, uchodzą zwolna w skrzydlate potwory;
Z poprzetykanych gęsto winowemi grony
rozszczepień jej warkoczów pulchne maszkarony
snują brody, na głowach ich zasię — amfory
służą pobliskich smoków łapom za podpory;

Na językach potworów wsparte, trzyma — putto
dwa obfitości rogi, każdy bluszczem rojny,
a głowę girlandami z rozet ma osnutą.
Ot groteskę dziwaczną masz, lecz jak ponętną! —
wdzięk linii, wzniosłość miary i spokój dostojny:
harmonia, w której bije — Odrodzenia tętno...

Kraków, w styczniu 1919.

TEATR.



DR. JÓZEF FLACH.

POLSKA KULTURA TEATRALNA.

II.

Dwie są główne przyczyny niedomagania polskiego teatru. Pierwsza w tem tkwi, że teatr polski w obu dobach swego rozpędu: za Władysława IV. i w drugiej, zaczynającej się za Stanisława Augusta, zatracił zupełnie niemal związek z dawniejszą rodzimą na tem polu twórczością, przez co mimo sporadyczne próby późniejszego nawiązania tej nici (Wyspiański), pozostał na ogół czemś obcem naszej ogólnej kulturze narodowej, jest raczej teatrem w Polsce, niż teatrem polskim. Druga przyczyna pozornie jest w sprzeczności z poprzednią, w rzeczywistości jednak się z nią godzi. Oto w okresie najżywszego rozwoju teatru w Europie, z końcem XIX. i z początkiem bieżącego stulecia teatr polski odgraniczył się chińskim murem od odnośnej sztuki światowej, w Królestwie żył wyłącznie procentami od własnego kapitału, w poprzednich latach nagromadzonego (warszawski »Teatr Polski« usiłował przełamać ten zastój, lecz udało mu się to tylko częściowo), w Galicyi zaś zapatrzył się tylko na Wiedeń, chociaż tam od czasu upadku tradycyj Burgteatru a śmierci Kainza nie było nic godnego naśladowania, tem mniej zdolnego zapłodnić polski teatr nowemi ideami. Cała zaś kultura polska, a więc i teatralna, tę z dawna ma właściwość, iż dobrze jej robią obce wpływy, ale tylko takie, które zdolne są ją zapłodnić nowemi, samodzielnemi narodowemi ideami, nie zaś takie, które się jej despotycznie do naśladowania narzucają.

Wojna tych niedomagań oczywiście nie usunęła. Przeciwnie powiększyła je jeszcze, tak z powodu ogólnego zastoju w świecie kultury duchowej, jak w skutek gorszego jeszcze skrępowania naszego narodowego ducha przez państwa zaborcze i okupantów, jak wreszcie pod wpływem dotkliwych skutków rozstroju życia gospodarczego i przemysłowego. Jedynym jaśniejszym punktem na tem szarem tle wojennego życia teatru polskiego był teatr polski na emigracyi, o którym więc z tego tylko powodu, nie zaś, żem jego cząstką był, tutaj mówić muszę. Cała rzesza osób z teatrem związanych, znalazła się po wschodniej stronie wojennego kordonu, a były pomiędzy niemi tak wyrobione indywidualności, jak z kierowników scen dr. Szyfman, z reżyserów artystka dramatyczna pani Wysocka, z aktorów Jaracz i Osterwa, z malarzy scenicznych Drabik, z teoretyków Limanowski. Ludzie ci znaleźli się w położeniu wyjątkowo zachęcającem do rozwinięcia pomysłowości, polegającej i na spożytkowaniu miejscowych wpływów artystycznych i na podkreśleniu wobec obcych, że teatr w Polsce jest bodaj początkiem teatru polskiego. Oto z jednej strony mieli oni w Rosyi do czynienia z ogromnie rozwiniętą kulturą teatralną, obejmującą wszystkie szczeble drabiny sztuki: od powszechnego w całem społeczeństwie zamiłowania do teatru w górę aż do genialnej reżyseryi moskiewskiego Stanisławskiego i tak subtelnych pomysłów reformatorskich Mayerholda i Komisarzewskiej. Z drugiej zaś strony wskutek ówczesnych wydarzeń i konfiguracyi politycznych teatr polski w Moskwie, a później w Kijowie stał się manifestacyjną narodową placówką polską, przeznaczoną na to, by obcym głosić nietylko o wysokim poziomie kultury polskiej, lecz także i o jej narodowej indywidualności. Dlatego chodziło o to, by owe obce wpływy samodzielnie przetworzyć a nie uledz im niewolniczo. Najwyraźniej i najudatniej przeprowadziła to p. Wysocka jako kierowniczka założonego pierwotnie zupełnie na wzór Stanisławskiego, lecz rychło samodzielnie się rozwijającego małego wytwornego teatru »Studya« w Kijowie. Dała tam wzorowe przedsta-

wienia takich sztuk, jak »Upiory«, »Panna mężatka«, »Siostra Beatryx«, dała niesłychanie ciekawą »Balladynę« w futurystycznych dekoracyach, co ważniejsza jednak i te i inne wieczory nie były tylko sporadycznymi odruchami lecz ogniwami konsekwentnego łańcucha idei artystycznej.

I dlatego o »Studyach« p. Wysockiej trzeba osobno obszerniej pomówić, w nich bowiem jest na razie jedyny konkretny drogowskaz tej drogi rozwoju teatru polskiego, u której końca ma się dokonać owo złączenie dwóch pierwiastków: idealizmu i realizmu, o którem już w poprzednim artykule marzyłem.



IRENA SOLSKA — STANISŁAW WYSPIAŃSKI

KAROL HOMOLACS.

KILKA UWAG O TEATRZE WYSPIAŃSKIEGO.

O dramatycznej twórczości Wyspiańskiego napisano już dość dużo, ale pisali o niej wyłącznie literaci — i twórczość tę oczywiście z literackiego ujmowali stanowska.

O ile tego rodzaju krytyka w odniesieniu do wszystkich dramatów dotychczasowych z Aishylosem, Shakespearem i Maeterlinkiem włącznie jest wystarczającą, to w stosunku do Wyspiańskiego wydaje mi się połowiczną i zgoła nie miarodajną.

Wyspiański był genialnym malarzem, i był nim zanim został dramaturgiem i przez to właśnie różni się od wszystkich dramaturgów, którzy go poprzedzali. — Wobec tego krytyk słowa, piszący o Wyspiańskim ujmuje tylko połowę, resztę winien dopowiedzieć malarz.

Nie zamierzam w niniejszym szkicu przeprowadzić owej krytyki malarskiej dzieł Wyspiańskiego, nie zamierzam nawet jej naszkicować; pragnę jedynie zwrócić uwagę na to, że szerokie uwzględnienie plastycznych wartości jest niezbędnym warunkiem, a nawet wprost koniecznem założeniem, bez którego rozbiór dramatu Wyspiańskiego będzie zawsze nie pełny i jednostronny.

Ażeby słuszność powyższego twierdzenia w całej pełni uznać, należy dobrze sobie uzmysłowić, jakie są podstawowe cechy twór-

czości malarskiej, a w szczególności twórczości dekoracyjnej, gdyż ta właśnie dziedzina plastyki odpowiada najbardziej temperamentowi Wyspiańskiego i ona też stała się punktem wyjścia dla jego dramatu.

Sztuka dekoracyjna i w ogólności architektura, polega na wyprowadzeniu pewnych form z danego materyału. — Materyał jest tedy podstawowem założeniem w tym dziale twórczości i od niego zależy bezpośrednio forma zewnętrzna dzieła, które powstaje.

Jestto podstawowe prawo wszelkiej twórczości architektonicznej, do którego stosować się musi każdy twórca, bez względu na to, czy świadomie, czy też nieświadomie jemu podlega. Wyspiański miał niezmiernie silne poczucie dekoracyjne, miał tedy bez wątpienia poczucie tej zasady — a miał je nie tylko wtedy, kiedy kolumnę do druku formował, albo rysował witraż, ale miał je napewno również wtedy, kiedy pisał swój dramat. I można a priori twierdzić, że musiał je mieć, bo ono było jego naturą, której nie mógł się na czas pisania pozbyć.



K. KAMIŃSKI J. MEHOFFER

To poczucie nakazuje artyście ornament kraty żelaznej wyprowadzać z natury żelaza, a łuki tumu gotyckiego z natury kamienia, — i ono też nakazało Wyspiańskiemu wysnuwać malarską kompozycyę dramatu ze sceny, bo scena jest właśnie tym plastycznym materyałem, w którym kształtują się obrazy dramatu.

Wyspiański tedy pisząc swój dramat, ustawiał równocześnie scenę. Wypełniał on linią i barwą to »pudło od kapelusza«, jak się zwykł złośliwie wyrażać; widział on dekoracye, kostiumy, kulisy — widział to wszystko, czem rozporządza scena i z tego materyału budował swój obraz, który ożywiał słowem i gestem.

Każdy dramat dotychczasowy rodził się ze słowa, które wtłaczano na scenę przydając mu następnie dekoracye. Wyspiański wychodzi ze sceny jako założenia i na niej buduje gest i słowo.

Słowo Wyspiańskiego rodzi się z kulis i tylko wśród nich i przez nie nabiera pełnego dźwięku.

Wyspiański pisząc swoją książkę o Hamlecie, rozwija bardzo szczegółowo teoryę, że każdy dobry dramat jest w pewnem rzeczywistem otoczeniu pomyślany i musi się logicznie z tych rzeczywistych warunków rozwijać.

W rozmyślaniach tych wyraźnie uwidocznia się pierwszorzędna waga, jaką Wyspiański nadawał materyalnemu, niejako topologicznemu założeniu dramatu; tasama tendencya zaznacza się również w drobnym na pozór, ale bardzo charakterystycznym fakcie, że pisząc, zwykł był rozpoczynać od szkicu graficznego, w którym znaczył scenę.

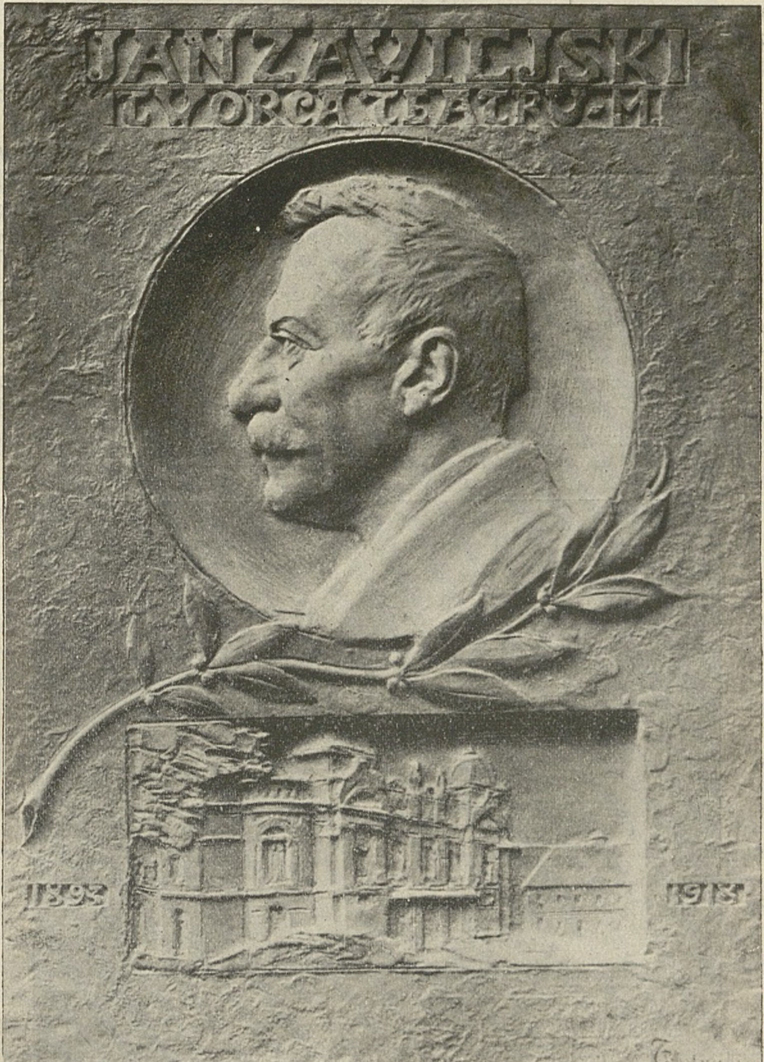
Ta tendencya wyraża się w sposób niezaprzeczony, w budowie wszystkich jego dramatów i występuje równie przejrzyście w ogólnym ich układzie, jak też w rozwiązaniu scen poszczególnych.

W y s p i a ń s k i p i s a ł s w ó j d r a m a t o b r a z a m i, b o o b r a z a m i m y ś l a ł.

Kto umiał patrzeć po malarsku, ten bez wątpienia na każdym kroku podziwiać musi

na równi z wielkim poetą — także wielkiego plastyka — — plastyka, który ustawia swoje postacie wśród kulis, jak figury w ramach obrazu ręką tak pewną i władną, że stają się one mówiące zanim wypowiedzą słowo; że słowo to rodzi się jakby dopełnienie, rozwinięcie założenia, które już jest w samym obrazie. Wystarczy uprzytomnić sobie ostatnią scenę »Wesela«, aby odczuć, że to istotnie jest obraz, w którym każdy szczegół jest dopełnieniem wielkiej, jednolitej w układzie, a potężnej w plastycznym wyrazie całości.

(D. n.)



J. ZAWIEJSKI T. BŁOTNICKI

W. DRABIK.

DEKORACYA TEATRALNA.

Panoramiczny lub stereoskopowy charakter teatru dzisiejszego ma się ku końcowi. Szablony naturalistyczne muszą pójść w zapomnienie. Bezbarwność i bezkształt mieszczańskich sztuk współczesnych ustąpią pod naporem poezyi, która sama sobie podyktuje formy godziwe.

Teatr dotychczasowy z trumną budy suflerskiej i gromnicami rampy przytłaczał poetę, zdając go przytem na łaskę i niełaskę krawca, tapicera i malarza pokojowego.

Zespolony zapał trzech prostaków w wielu wypadkach wypychał poetę brutalnie za kulisy, łudząc widza tanim scenicznym pokazem »prawdziwego życia«.

Ta tekturowa i łatwa prawda teatralna ustąpić musi »ze scenicznych progów«, nie z nakazu Gordona Craiga, Appi czy ekspresyonistów — bo wiele jeszcze poszukiwaczy przeminie, zanim konserwatyzm pojmie bezcelowość swego istnienia — panowanie jego skończy się z przymusu wewnętrznego.

Sceny polskie czeka wielkie zadanie ukazania w całym przepychu fantazyi natchnionych dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida i Wyspiańskiego — i to nie w celu spopularyzowania arcydzieł naszej literatury dramatycznej, ale z myślą o założeniu fundamentów pod Gontynę Narodowej Sztuki.

Czyż można z tym aparatem środków, jakimi rozporządzają przeciętne sceny polskie, albo opierając się na »niezawodnych« starych konceptach reżyserów, przystąpić do realizacyi »Samuela Zborowskiego«, »Podziemi Weneckich« lub »Akropolidy«?

Czyż nie trzeba tu dłuższej, zbiorowej pracy zbratanej ze sobą rzeszy artystów teatru, pracy spędzonej na kontemplacyi i powolnem wytwarzaniu form dla niezmateryolizowanego jeszcze ducha wieszczej — naprawdę w i e s z c z e j — poezyi? z jakąż czcią, w jakiem skupieniu i duchowem napięciu muszą przystępować artyści teatru do tych poetyckich słońc i komet?

Dążąc do takiej symfonii wszystkich elementów sztuki teatralnej, wpatrzony w słoneczność »Księcia Niezłomnego«, chciałem zalać scenę blaskiem i napełnić ją tym żarem barw, którym płoną początkowe sceny parafrazy Słowackiego.

Dekoracya teatralna przenigdy nie może być tłem dla akcyi dramatycznej, winna natomiast grać rolę równorzędną z aktorami, choć nie rzucającą się w oczy. Dekoracya teatralna to także *dramatis persona*, taką samą wagę posiadająca, jaką w całości dzieła scenicznego mają bohaterowie i figury epizodyczne lub tłumy.



J. CZECHOWSKA.

Jeżeli w utworach realistycznych doszliśmy już do komponowania wnętrz psychologicznych lub nastrojowych, odtwarzających życie i umysłowość osób w nich przebywających, jeżeli w t. zw. »sztukach historycznych« umiemy z umiarem rekonstruować różnorodne epoki i środowiska, poświęcając sporo czasu na dociekania archeologiczne, czemużbyśmy nie mieli z tą samą chwalebną sumiennością zapuszczać się w mroczne głębiny religijnych doświadczeń i wogóle najtajniejszych przeżyć duchowych? Mając przed sobą dzieło tak przeduchowione, jak dwuśpiew mistyczny Calderona i Słowackiego, wolałem przeto nie czynić żadnych zgoła studyów geograficznych, etnograficznych, historycznych i pomysły architekturalno - pejzażowe szkicowałem nie według jakich istniejących wzorów, lecz wyprowadzałem je z ducha utworu i z duszy jego bohaterów, po dokładnej analizie tekstu —

przeprowadzonej wespół z reżyserem — inscenizatorem.

W ten sposób komponowałem fragmenty ogrodu fezańskiego, architekturę pałacu i twierdzy, mazamory, brzeg morski i pustynię.

Przez kompozycyę zaś rozumiem nie nagromadzenie mnóstwa przypadkowych szczegółów, nie jakąś mieszaninę atematyczną, lecz jasno skrystalizowany utwór wyobraźni, osnuty na kilku zasadniczych motywach. Taksamo tworzą muzycy, poeci i malarze. Rozłożyłem sobie całe dzieło na szereg elementów, wchodzących w skład jego budowy; każdy z nich doprowadziłem do formy możliwie prostej i zdecydowanej i na tych tematach dopiero starałem się polifonizować, wsłuchany w rytm wdzięków i gestów.



H. ZAHORSKA

To, co niewprawnemu oku ateatralnego literata wydawało się monotonią, co smak widza, zepsuty na rozgardyaszu kolorystycznym wystaw szablonowych, drażniło, co inni znów uważali za jakiś sabotaż odwiecznych praw natury lub prastarych przykazań teatru, co wreszcie ogół czującej szczerze, zdolnej do szlachetniejszych wzruszeń, publiczności przyjął serdecznym, przyjacielskim oklaskiem — było tylko z naszej strony próbą wypełnienia najkardynalniejszych obowiązków inscenizatora, reżysera i scenografa (malarza dekoracyjnego), było pierwszym etapem harmonijnej współpracy tych artystów teatru.

Tej samej metody trzymał się p. St. Szreniawa-Rzecki, odziewając scenaryusz »Cyrulika Sewilskiego« w groteskową szatę bufonów starego teatru, w kolorze i rysunku zestrojoną z kapryśnym dowcipem tekstu i z rytmem okraszających go »*pavannss*«, gawotów z XVIII-go wieku i aryjek na modłę ówczesną skomponowanych.

Tę tylko metodę, polegającą na zbiorowej pracy artystów teatru, uznajemy, tą jedynie metodą posługiwać się będziemy w realizacyi utworów zarówno klasycznych jak i współczesnych — takie będą nasze dekoracye.

TEATR W SYLWETACH.

W graficznej części II. numeru »Wianków“ zamieszczamy mistrzowskie portrety J. Solskiej (Wyspiański), K. Kamińskiego (Mehoffer), oraz reprodukcye pięknych fotografij przedstawiających J. Czechowską i H. Zahorską.

Irena Solska-Grosserowa stanowi tak wielki i tak osobny rozdział w polskiej twórczości scenicznej, że możnaby pisać w zbiorowem omówieniu — o szczegółach Jej talentu tylko wówczas, gdyby się miało pewność wyliczenia wszystkich pojedynczych cech tej fenomenalnie bogatej indywidualności artystycznej. Irena Solska należy do szeregu tych wielkich talentów, które wyrazistością i siłą własnej osobowości neutralizują wszelki repertoar, znajdując wszędzie dostateczną sposobność do wykazania swych zdolności impresyi

(tak koniecznych...) i umiejętność ekspresyi (tak niespotykaną...). Poprzestajemy obecnie na tej wzmiance, by w dłuższych wywodach już w najbliższym czasie przedstawić Czytelnikom naszym całokształt pracy scenicznej I. Solskiej.

Podobnie krótko zaznaczyć nam wypada nasz pogląd na istotę i wielkość talentu K. Kamińskiego. Równie wielki i równie znany jak Solska, kształtował najświetniejsze swe kreacye na scenie krakowskiej, którą przed niewielu laty opuścił. Obecnie przebywa w Warszawie, umiejącej aplaudować jego znakomitą twórczość.

Jadwiga Czechowska (pracująca obecnie na scenie teatru powszechnego, którego rozwój tak wyraźnemi zapisuje się znakami) jest tą artystką, o której najśmielej można napisać, iż w niej to właśnie warunki wewnętrzne przewyższają zewnętrzne, choć wiadomo, że i te drugie należą do wybrednie doskonałych. Zasłużone wawrzyny zbierała za dyrekcyi Solskiego tu w Krakowie, w teatrze Zelwerowicza w Łodzi, jakoteż w szeregu występów gościnnych w Warszawie i innych miastach Polski. Talent to liryczny, zdolny do rozwinięć wszystkich wyrazów i form ekspresyi, warunkowanych głębokością uczucia, melodyjnością głosu i kulturą gestu.

O Helenie Zahorskiej nie wiele pisać potrzeba, gdyż krytycy i recenzenci teatralni wymieniali nazwisko tej artystki (w ostatnich zwłaszcza czasach) bardzo często i w tym stopniu przyjaźnie, że popularność dotychczas uzyskana jest istotnie niezwykłą, prawdziwie pochlebną, oraz dobrze zasłużoną. Zbędnem jest wyszczególnianie najwybitniejszych rysów tego talentu, który w grze p. H. Zahorskiej podziwiamy. Rysy to powszechnie znane i ogólnie cenione. Zarówno najwytrawniejsi krytycy zwracają na nie (jako na pierwszorzędne walory) uwagę, jak i ci, którzy są zdolni tylko do jednostronnych manierycznych ocen. My pragniemy wspomnieć znaną wielostronność talentu p. H. Zahorskiej, która zarówno w formie literackiej jak i w scenicznej usiłuje się wypowiedzieć. Prawdziwy talent i powodzenie w pracy scenicznej, oto przyszłość p. H. Zahorskiej. Zamieszczona na poprzedniej stronie fotografia, przedstawia ją w popisowej roli III-go aktu najnowszego uworu scenicznego T. Konczyńskiego p. t. »Wygnany Eros« (o sztuce tej osobno będziemy pisać).

MARYA WERNICKA.

KILKA SŁÓW O GIMNASTYCE RYTMICZNEJ.

Metoda gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze'a wyszła pierwotnie z muzyki i dotychczas najszersze zastosowanie ma w muzyce. W ciągu kilkunastoletniego okresu istnienia przechodziła rozmaite ewolucye, obejmując z czasem i sztukę sceniczną. Ten jednak odłam gimnastyki rytmicznej na wyższym stopniu udoskonalenia zmienia charakter i przechodzi w plastykę, która w innym kierunku zdąża niż strona muzyczna, ale wymaga tak samo odpowiedniego muzycznego przygotowania. W zakresie elementarnym wszystkie działy niczem się od siebie nie różnią.

O wysokiej pedagogicznej wartości gimnastyki i znaczeniu jej dla celów wychowania artystycznego i fizycznego pisano już wielokrotnie.

Szkoła muzyki i gimnastyki rytmicznej systemem Dalcroze'a zespala jaknajściślej te dwie umiejętności; główny nacisk kładzie się na stronę muzyczną metody, złożonej w całości z trzech części: gimnastyki rytmicznej, solfeżu i improwizacyi. Zadaniem takiej szkoły jest wprowadzenie nowoczesnego sposobu nauczania muzyki, opartego na metodzie Dalcroze'a. Uczniowie zaznajamiają się z elementami muzyki, t. j. taktem, rytmem, melodyą i poczuciem tonalnem nie w sposób abstrakcyjny i suchy, ale empirycznie przez gimnastykę rytmiczną i solfeż w sposób bardzo łatwy i zajmujący. Po takiem przygotowaniu potrafi każdy, patrząc w nieznane sobie nuty, odtworzyć w myśli ich treść. Stosowanie tej metody daje wyniki, jakich dotychczas nam niedostarczyła metoda żadna. Może wychowana w ten sposób młodzież przyczyni się do zmniejszenia zastępu analfabetów muzycznych, których spotykamy tak często u osób uprawiających muzykę nawet zawodowo, pracujących pedagogicznie lub w orkiestralnych i śpiewackich zespołach.



STYLE I MODY W STROJACH.

STRÓJ SAMARYTAŃSKI W POLSCE.

W Polsce niema dotąd zdecydowanego stroju samarytanki, tak, jak to mają inne narodowości. Włochy i Francya przyjęły pod tym względem mniej więcej podobne sobie stroje, różniące się jednak nieco w kolorze welonu i kroju płaszcza. Amerykanki przyjęły dla swych kostyumów kolor niebieski, na głowie białe czepeczki.

Nie mam zamiaru podawania dokładnego opisu stroju samarytanki pojedynczych nacyi, mając na celu tylko i jedynie strój samarytanki polskiej. Zdawaćby się mogło, że problem to dość łatwy do rozwiązania, tymczasem pokazuje się, że przedstawia on jednak trudności, skoro do dzisiaj nic w tym rodzaju nie wymyślono, naśladując zresztą dość niezręcznie strój samarytanki innych krajów.

My Polki, nie możemy pod tym względem stać w tyle, ani iść drogami utartemi. Stać nas na to, byśmy indywidualnie poszły za poczuciem piękna koloru i linii.

Pani Skarbek próbowała swego czasu wprowadzić dla swoich sanitaryuszek strój błękitny, i był on rzeczywiście malowniczy, ale zdaniem mojem, nie wyrażał jeszcze ostatniego słowa w tym względzie. Używanie przez kobiety mundurów wojskowych uważam za nieestetyczne i wprost brzydkie, zważywszy, że materyał na mundury, zazwyczaj bywa gruby i twardy, a co za tem idzie karykaturowanie linii kobiecych, które dopraszają się materyałów miękich i falujących z łatwością, po za tem, ten ciemno szary ton sukna, jakiego używają dzisiaj jeszcze nasze samarytanki, jest wstrętny i czyni wrażenie brudnej i twardej materyi.

Dewizą samarytanki co do zawodu powinno być: »Z sercem i miłością«, co do zewnętrznego wyglądu »Skromnie lecz wykwitnie i czysto«. Przedewszystkiem czysto! Niechaj ta suknia, chociażby ze względów hygieny będzie zmieniana często, zwłaszcza wtedy, kiedy się idzie do chorego. Sanitaryuszka powinna obok miękiej i delikatnej dłoni, wnosić ze sobą jasność i pogodę, nietylko w uśmiechu, geście i spojrzeniu, ale i w ubiorze. Strój jasny działa na chorego zbawiennie, ciemny zaś, uspasabia melancholijnie i nie budzi w chorym zaufania. Nikt tak nie obserwuje otoczenia jak chory. Jego uwagi nie ujdzie żaden gest, żadne spojrzenie; wodzi on oczyma z potrójną uwagą za tymi, którzy go pielęgnują.

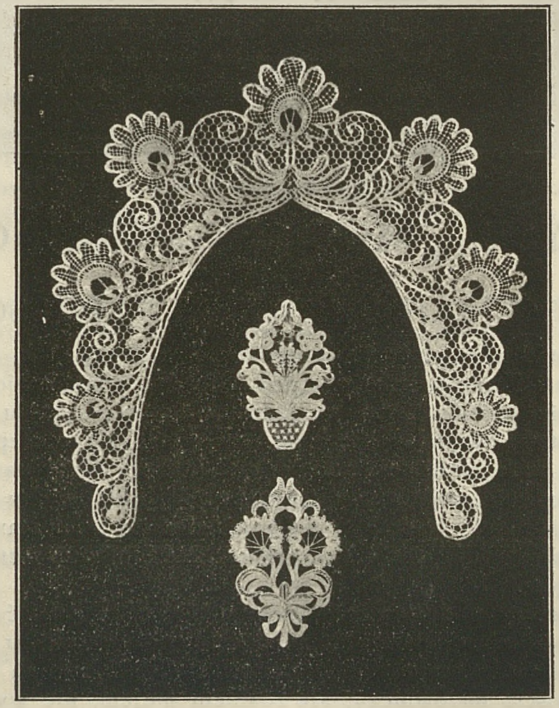
Strój samarytanki winien być jasny z domieszką jakiegoś intenzywnego koloru. Radziłabym przyjąć kolor biały tak sukni jak obuwia, z głowy niechaj we wdzięcznej linii spada wiotki z jedwabnej materyi szafirowy welon z białą męską listewką i małym czerwonym krzyżem na okrągłem białem polu nad czołem. Dla sharmonizowania tych dwóch plam białej i szafirowej należałoby narzucić płaszcz koloru obojętnego, a więc jasno popielatego »drap« z miękiego sukna, przypominający krojem dawne polskie salopy, na ramionach węższe u dołu szerokie. Krój sukni prosty lecz ze smakiem, zbliżony nieco do obecnej mody. Suknia jedwabna z dwoma rzędami białych guzików na przodzie, ujęta w pasek; kołnierz marynarki spięty przepinką, wyobrażającą krzyż czerwony na białem okrągłem polu. Przy pracy biały fartuch z rękawami otaczający całą suknię. Na płaszczu, na ramionach imitując epolety krzyż czerwony w białych okrągłych polach, zamiast przepaski na ramieniu, jakiej używa służba sanitarna wojskowa.

Kobieta wogóle powinna nietylko na ulicy, w teatrze, w salonie, na raucie, myśleć o swoim zewnętrznym wyglądzie, ale i przy łożu chorego i nie tracąc nic ze swej kobiecości dać baczenie, by była w swej roli sanitaryuszki nietylko klejnotem ale i ornamentem społeczeństwa.

Morel.

UWAGI REFERENTÓW DZIAŁU STYLE I MODY W STROJACH.

Zamieszczając w dziale style i mody projekt kołnierza damskiego i żabotów, wykonany przez profesora szkoły koronkarskiej artystę malarza Karola Kłosowskiego, mamy po raz pierwszy sposobność dać naszym Czytelniczkom i Czytelnikom pracę, w której zasada ornamentalnego związania materyału z celowością i z wymogami szlachetnego piękna, została w pełni zastosowaną. Ilustrujemy w ten sposób nasze poglądy na style i mody, przyznając, że muszą one być inne w naszem piśmie, aniżeli w organach poświęconych konfekcyonerstwu.



Każdy wie, że stereotypowej modzie podlegają tylko przeciętne indywidualizmy, że natomiast osoby obdarzone zmysłem dla piękna, pewną intuicyą i inwencyą (oczywiście artystyczną) — szukają nawet w bezkrytycznej modzie — takich wskazań, któreby ich specyalnym warunkom fizycznym odpowiadały. Zdołają one z ogólnej wzmianki n. p. o renowacyi kołnierza w tegorocznej modzie paryskiej, znaleźć impuls do samodzielnych poszukiwań za formą oraz szerokością względnie wysokością tego kołnierza, który przy każdej sylwecie ludzkiej musi być innym, bo dostosowanym do specyficznych indywidualnych i wzajemnych proporcyi głowy, szyi i postaci. Lecz niedość jest w każdym konkretnym wypadku ustalić ową zmienną sylwetę kołnierza, trzeba umieć zapełnić dekoratywnie posiadaną i określoną płaszczyznę. Każdy artysta rozwiąże owo wypełnienie płaszczyzny inaczej, lecz każdy winien dbać o to, aby zachować nienaruszone zasady 1) jednolitość motywu z uwagi na styl i 2) równomierny podział przestrzeni między motyw i tło — z uwagi na harmonię i równowagę dekoracyi. Reprodukowana w naszem piśmie artystyczna praca p. Kłosowskiego czyni właśnie najszczęśliwiej zadość obu powyższym warunkom. *Ref.*

KOMUNIKATY.

Z powodu strejku w zakładach fototechnicznych, musieliśmy odłożyć kilka reprodukcyi z prac profesora K. Laszczki wraz z krytycznem omówieniem działalności tego artysty, do następnego numeru.

Z tego samego powodu musieliśmy zrezygnować z zamieszczenia w bieżącym numerze reprodukcyi kolorowej. Czynimy to tembardziej bez żalu, że barwna klisza pierwszego zeszytu zyskała sobie uznanie jednego z mniej świadomych (wyraźnie: mniej świadomych) aczkolwiek rutynowanych sprawozdawców dziennikarskich z Krakowa. (N. Ref. Nr 203) *Fr. Janczyk.*

Z Koła Artystek i Literatek. Dawne »Koło Artystek Polskich« przekształciło się za inicyatywą zasłużonej jego założycielki p. Geppert na »Koło Artystek i Literatek«. Organizacya powstała w poczuciu konieczności zrzeszenia się kobiet pracujących w tych dziedzinach tak dla

1) podtrzymania usiłowań i dążności członków na tych polach i ich indywidualnego rozwoju jak

2) zrzeszenia wpływu kulturalnego na ogół społeczeństwa — i

3) ochrony własnych zawodowych interesów.

Zarząd ukształtował się następująco 1) przewodnicząca Helena D'Abancourt, 2) zast. Marya Gizbert, 1) sekretarka Jadwiga Rogowska, 2) zast. Helena Witkowska, 1) skarbniczka Jadwiga Gałęzowska, 2) zast. Amalia Knausówna.

Korespondencyę prosimy zwracać na ręce Heleny D'Abancourt, Akademia Umiejętności, ul. Sławkowska 17.

KONKURSY.

Towarzystwo Grafików polskich w Warszawie podejmuje wydawnictwa prac wszystkich artystów grafików pod nazwą »Teka Grafików«.

Każda praca przyjęta do teki, będzie zadatkowana kwotą 1000 Kor. Teka obejmować będzie 10—12 egz. i wyjdzie we wrześniu.

Ostatni termin zgłoszeń dzień 1. czerwca 1919 r. W skład Komitetu redakcyjnego wchodzą artyści malarze Łopiński, Szczygliński, Skoczylas i Trojanowski.

Konkurs na zabudowanie Warszawy. Sprawa architektonicznego ukształtowania najpiękniejszych w Warszawie terenów — Ujazdowa, Belwederu i przylegających, staje się w chwili obecnej naglącą. Z jednej strony odrodzenie miasta jako stolicy państwa, z drugiej zaś rozwój jego wewnętrznej gospodarki i związane z tem prace i studya, dokonywane obecnie w pracowniach magistratu, domagają się zasadniczej decyzyi co do zabudowania wspomnianej dzielnicy. W celu uzyskania podstawowych idei architektonicznych, zanim jeszcze zapadną postanowienia odpowiednich władz państwowych co do poszczególnych części terenów i gmachów publicznych, mających tu powstać. oraz w celu stworzenia idei przewodniej, ściśle związanej z opracowaną całością miasta, magistrat m. st. Warszawy za pośrednictwem Koła architektów ogłasza konkurs na szkic zabudowania i urządzenia wymienionych terenów.

Projekt rzeczony ma obejmować gmach sejmu, muzeum narodowe, park Ujazdowski, ulice Górną i Myśliwską, b. koszary litewskie, b. korpus kadetów, Belweder; tereny Bagateli, dolne tereny Ujazdowa, Łazienki, ogród przy pałacu Belwederskim. Charakter architektury powinien być dostosowany do ogólnego wyglądu naszej stolicy, której wyraz architektoniczny w dobie dzisiejszej nadają gmachy i założenia architektoniczne, powstałe w wiekach XVII, XVIII i w początkach XIX. Konkurs ogłasza się dla architektów Polaków.

Za względnie najlepsze prace wyznaczają się nagrody: I—7000 mk. i II— 5000 mk. Prace nagrodzone stają się własnością magistratu. Ten ostatni zastrzega sobie prawo dowolnej ilości zakupów po 3000 mk. każdy.

Sąd konkursowy stanowią pp. Gembarzewski, Henrich i Michalski, z ramienia magistratu oraz pp. Domaniowski, Jankowski, Noakowski, Tołwiński i Jawornicki (zastępca) z ramienia Koła architektów.

Konkurs fotograficzny ogłasza Tow. Krajoznawcze w Sandomierzu, naznaczając termin nadsyłania prac do 1 października.

KRONIKA.

Powszechny Związek artystów polskich w sposób coraz bardziej stanowczy zaznacza swą żywotność. Bez rozgłosu i reklamy skupia zwolna ta koleżańska instytucya artystów, bez względu na ich odrębność i różnice szkół i obozów, bez względu na powodzenie czy wziętość, »firmę« lub popularność. Wczorajsze »sławy«, talenty, które jutro zabłysną na wielkich targowiskach sztuki, indywidualności wybitne w całej pełni uznania, jakoteż i pominięte, zlekceważone lub wzgardzone niebacznie – wszyscy, których jednoczy wspólna idea sztuki, w związku owym, znajdują moralne oparcie.

Szczególniejszy zatem charakter ujawniają wystawy Związku. W salach szczupłych i ponurych cokolwiek, oświetlonych niedostatecznie, jakby z rozmysłu dyskretnie — jak u zazdrosnego gdzieś maniaka-znawcy — i zbieracza, spotykamy na ścianach lub w tekach na stołach, to rysunki jakieś i utwory graficzne najbardziej współczesne, to akwarele lub plakiety »trącące myszką«, jakieś obrazy i szkice mniej oficyalne i olśniewające, ale za to bardziej szczere i nie popisowe. Rozliczne są wzruszenia, pod wpływem których tworzy artysta, tu jednak na wystawach Związku najmniej spotkać można prac, tworzonych pod wpływem owych kokieteryjno-reprezentacyjnych instynktów, stanowiących zazwyczaj zasadniczy motyw w przygotowaniu wielkich i szumnych, na tłumy zwiedzających obliczonych wystaw.

Dlatego wystawy Związku stanowić mogą jeden z przewodników dobrego smaku i artystycznego podniecenia. *M.*

W sprawie rewindykacyi polskich zabytków sztuk. W łonie »Rady Sztuki«, będącej ciałem doradczem Wydziału »Kultury i Sztuki«, istnieje specyalna »Komisya rewindykacyjna«. Opracowuje ona przedewszystkiem szczegółowy inwentarz polskich zabytków sztuki i kultury w związku z likwidacyą odpowiednich instytucyi byłego państwa austryackiego. Komisya ta działa w porozumieniu z polskimi przedstawicielami spraw likwidacyjnych w Wiedniu, z władzami centralnemi i z reprezentacyą polską w Paryżu.

Z Tow. imienia Wita Stwosza. Po dłuższej bo kilkuletniej przerwie, Tow. imienia Wita

Stwosza zebrało się w dniu 22 bm. w mieszkaniu swego prezesa p. Stanisława Radziejowskiego celem wysłuchania zajmującego referatu prof. Jana Tarczałowicza z dziedziny nowych odkryć dotyczących działalności naszego mistrza. Prof. Tarczałowicz odkrył w czasie podróży swej po Bawaryi, nowe nieznane dzieło malarskie Stwosza, mianowicie tryptykowy ołtarz w jednej z miejscowości pod Ulm. Prelegent przedstawił w wyczerpującym wywodzie szereg argumentów stwierdzających ponad wszelką wątpliwość autorstwo Stwosza, zaznaczone także napisem hebrajskim na szatach jednej z figur obrazu. W dyskusyi nad referatem, ilustrowanym pokazem fotografij, który prof. Tarczałowicz zamierza ogłosić w najbliższym czasie drukiem, zabierali głos pp. Ludwik Stasiak, prezes Radziejowski, Jan Pietrzycki, Wł. Prokesch i p. Walery Kryciński. Po odczycie zebrani ustalili program dalszej działalności Towarzystwa, oraz uchwalili przedłożyć ministerstwu kultury i sztuki w Warszawie oraz wydziałowi tego ministerstwa w Krakowie dotychczasowe wyniki swej działalności.

Kontrakty aktorskie. Na zjeździe aktorskim w Warszawie najważniejsze miejsce zajmowało opracowanie i omówienie projektu nowego kontraktu, biorącego przedewszystkiem w obronę opłakane nieraz warunki pracy i płacy aktora.

Zasadnicze punkty tego kontraktu przewidują minimum gaży miesięcznej 500 mk. Nadto dyrekcya winna dopłacać artyście lub artystce 50 proc. za sprawione toalety współczesne, które po zejściu sztuki z repertuaru stają się własnością aktora. Dalej kontrakt przewiduje 8-godzinny dzień pracy, dodatkowe wynagrodzenie za przedstawienia popołudniowe i inne godziny przekraczające przewidzianą normę, płatne urlopy, wynagrodzenie za czas choroby. Dyrekcya ponadto zobowiązana jest ubezpieczyć pracowników sceny i dostarczyć im niezbędnych środków do charakteryzacyi. Wreszcie kontrakt domaga się, że każdy młody i uzdolniony artysta musi otrzymać w sezonie jedną dużą rolę lub partyę, któraby pozwalała mu wykazać właściwe uzdolnienie i dać możność zwrócenia na siebie uwagi prasy i publiczności. Kontrakty muszą być zawierane najkrócej na przeciąg 8 miesięcy, a normalnie winny obowiązywać obie strony na 10 miesięcy. W razie zgody ze strony dyrekcyi kontrakty obowiązywać będą od sierpnia br., sporządzane być mają w trzech egzemplarzach i obowiązywać teatry warszawskie, krakowskie, lwowskie, poznańskie, łódzkie, wileńskie i lubelskie.

W dalszym ciągu obrad przyjęto projekt statutu i sprawozdanie komisyi sądu koleżeńskiego oraz artystycznej.

Nakoniec przystąpiono do wyborów na najbliższe trzechlecie. Do Zarządu głównego wybrani zostali: J. Kochanowicz, M. Tarasiewicz, A. Muchingr, J. Śliwicki, Mazurkiewicz, A. Zelwerowicz, Szpakiewicz, Osterwa, Jaracz; na zastępców Owerłło, Turowiczówna. Do Rady artystycznej: Kotarbiński, Osterwa, Zajlich, Ostrowski, Śliwiński, Zelwerowicz i Domosławski.

Do Komisyi sądu koleżeńskiego: Rapacki, Mikulski, Roland, Leszczyńska, Bednarczyk, na zastępców: Brydziński, Frenkiel.

Do Komisyi rewizyjnej: Mikulski, Bednarczyk, Gasiński.

Obrady zakończyły się szeregiem uchwał.

ODPOWIEDZI REDAKCYI.

WP. Darabicz w Płocku. Rolę Löwborga grał wówczas p. Staszewski, tworząc typ nader subtelnie odczuty.

WP. Anna T. Radzimy »Sekrety księżnej de Cadignan«, w przekładzie Boy'a.

WP. Tkacz w Pruszkowie. Wagner: Sztuka i rewolucya.

WP. O. B. w Żywcu. Zwrócić się do autora art.-mal. L. Misky'ego, Kraków, Ekspozytura Rady Szkolnej, Hotel krakowski 11 p.

WP. T. I. w Krakowie. »Tempera i jej użycie«, napisał prof. St. Matzke. Rzecz ta wyszła nakładem fabryki farb Gabryel Górski i Spka w Krakowie.

WP. »Fotograf« w Jaśle. Jeśli Pan doszedł do dużych rezultatów, to radzimy rzecz prowadzić dalej. Co się tyczy zdjęcia pomników, donosimy, że nie przedstawiają one większych trudności, ponieważ pomniki stoją zazwyczaj osobno. Najlepiej dokonać zdjęcia z jakiegoś podwyższenia. Przy zdjęciach momentalnych, użycie blendy jest bezprzedmiotowem, gdyż ekspozycya wymaga »pełnego« światła.

WP. S...a w Tarnowie. Nie liczymy na nich, gdyż to żywioł zbyt krzykliwy; pozatem mamy komplet już gotowy.

WP. Dr M. K. w Warszawie. Wysłaliśmy do Łodzi. W Poznaniu pracuje w tym charakterze art. mal. Bronisław Bartel.

WP. F. Okoł. w Rzeszowie. Porcelany takie można spotkać w Doroteum i t. p. antykwaryatach. Także Dr Nieć w Krakowie posiada parę egzemplarzy.

WP. St. P. we Lwowie. Owszem prosimy.

WP. Prof. Dr Chybiński we Lwowie. Rzecz bardzo cenna. Trochę zbyt długa, tak iż musimy dzielić. O innych warunkach listownie.

ZAWIADOMIENIE.

Reprezentacyę i zastępstwo w sprawach redakcyjnych »Wianków« na Warszawę objęli w dziale plastyki: prof. K. Stefanowicz i art. mal. A. Mann; w dziale sprawozdawczym i krytycznym Dr. S. Zachorska; w dziale literackim poetka W. Niedziałkowska-Dobaczewska.

ODPOWIEDZIALNY REDAKTOR FRANCISZEK JANCZYK.

Administracya „Wianków“, Kraków, ulica św. Krzyża l. 5 parter, wydaje pismo (nie pobierając 10% dodatku) i przyjmuje przedpłatę codziennie od godziny 2—4 z wyjątkiem dni świątecznych.

Redakcya nie bierze za treść ogłoszeń żadnej odpowiedzialności.